

Frykten som litterær erfaring:
Grenseerfaring og transgresjon i H.P. Lovecrafts forfatterskap.



Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap (ALLV350)

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen, vårsemesteret 2010

av Henrik Bøe Ueland

Studentnummer: 168479



Abstract.

Fear as a literary experience: Borders and transgression in the fiction of H.P. Lovecraft

I have in this thesis essayed an exploration of fear as a literary experience in the work of weird-fiction writer Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). As way of approach I have chosen to investigate Lovecraft's work in relation to the theories of the pre-Kantian sublime, Julia Kristeva's essay on abjection, and Freud's near-canonical work on the uncanny, "Das Unheimliche", all treating the subject of fear either explicitly or implicitly. Ending up with a suggestion to read Lovecraft in the light (a light that shines both ways) of Gilles Deleuze's thoughts on literature, I contend that Lovecraft's work has a strong drive towards a becoming that in the end transcends fear, and opens up for new areas of experience. It is evident that the recent academic reception of Lovecraft is primarily located around the conception of him as either being a writer of the sublime or of the abject (as Vivian Ralickas suggests in her thesis). Therefore I have attempted to perform a reading of Lovecraft in accordance with these theories, to show where they succeed and where other approaches, in this case the Deleuzeian, perhaps would be more in tune with Lovecraft's own poetics of "cosmic horror".

There are primarily three reasons for the focus of this thesis. Firstly, it is an attempt to re-read Lovecraft and try to compare the ways in which his work has been approached, and thereafter explore the possibilities of a reading in acquiescence with Deleuze's theory on the line of flight and literature as a becoming. Secondly, the aim has been to show the richness of interpretative potential in Lovecraft's work, and bring to light the aesthetic qualities which his texts constantly display. Thirdly, I contend with Mattias Fyhr, that Lovecraft is thematically situated within a modern context, and therefore not so much of a gothic fiction writer as many have suggested, even though he draws heavily on many traditions, spanning from science fiction to the classic ghost story.

It is evident that the reception of Lovecraft in some academic circles has had the tendency to be somewhat biased. For a writer historically situated within the sphere of pulp magazines and amateur press, Lovecraft's success has been unparalleled. There are, of course, many reasons for this. Nevertheless, it is my view that the scholars and students of literature should stop to consider the possibility that this success might stem from a latent power within the works themselves. If that is the case, the work should be explored unbiased and theoretically. This thesis is the result of such an exploration.

Takk

Først og fremst en stor takk til Gisle Selnes for inspirerende veiledninger og gode råd. Også en takk til mine medstudenter, spesielt Johann Getz, Magnus Michelsen og Eirik Matthiesen for gode samtaler og hyggelige stunder. En takk til min samboer Maiken Winum for støtte og glede. Min mor Solveig Ueland og min bestefar Harry Ueland skal ha en særlig stor takk for alt de har gjort for meg gjennom alle år.

Innholdsfortegnelse

Innledning	s. 6
Resepsjon og posisjonering	s. 7
Problem, metode, og utforming	s. 11
 Del I – Frykten som litterær erfaring, to analyser	
 1. “The Call of Cthulhu” – monsteret som hendelse og estetisk forslag	s. 16
Sammendrag	s. 17
Veien videre	s. 22
Tid og rom i “The Call of Cthulhu”	s. 22
Monsteret og hendelsen “Cthulhu”	s. 25
Det livgivende blikk: en estetisk betraktning	s. 29
Avrunding	s. 33
 2. <i>At the Mountains of Madness</i> – en teoretisk innfallsport	s. 35
Sammendrag og tekstuell analyse	s. 36
Spørsmålet om det sublime <i>eller</i> det abjekte i <i>At the Mountains of Madness</i>	s. 46
En lokalisering av det sublime i <i>At the Mountains of Madness</i>	s. 47
<i>Gegensatz</i> – Det abjekte	s. 51
Et kjønnsperspektiv	s. 52
Oppsummering	s. 54
 Del II – Tre former for frykterfaring	
 3. Teoridel: Det sublime, det abjekte, og “das Unheimliche”	s. 57
Innledning	s. 57
3.1 Lovecraft og det aborterte sublime	s. 60
3.2 Det abjekte, når subjektet krenkes	s. 69
“Arthur Jermyn” – en abjekt erfaring	s. 74

Slutning	s. 79
3.3 “Das Unheimliche” – en ekskurs i uhygge	s. 81
“The Whisperer in Darkness”	s. 82
Avslutning	s. 86
 Del III – Overskridelse og bliven, fryktens transgressive potensial	
4. Om å lese med Deleuze – et teoretisk forsøk	s. 87
5. <i>The Shadow over Innsmouth</i> – veien mot horisonten	s. 96
Forsøk på en tekstuell kartografi	s. 97
Endemål	s.117
 Konklusjon... apologi	s.122
 Litteratur	s.129

Innledning

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.

Howard Phillips Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature"

Den forestående oppgaven vil ta for seg frykten som litterær erfaring i den amerikanske forfatteren Howard Phillips Lovecrafts (1890-1937) forfatterskap. Gjennom tre toneangivende og sentrale begreper, det sublime, det abjekte, og *das Unheimliche*, som alle utgjør viktige aspekter ved tilveiebringelsen av en litterært fundert frykterfaring, skal vi nærme oss forfatterskapet og Lovecrafts egen poetikk som han døpte for "cosmic horror". Siktemålet er å vise det enorme fortolkningspotensial som ligger nedfelt i et ofte feilforstått forfatterskap, og å lese Lovecrafts tekster med et annet blikk enn det som til nå har vært vanlig. Samtidig skal vi etablere en mulighet for å forstå Lovecrafts forfatterskap i sammenheng med de litteraturteoretiske problemstillinger som knytter seg til disse begrepene. Fellesnevneren for både det sublime, det abjekte, og *das Unheimliche* er, i den mest grunnleggende og rudimentære forstand, frykten for det flytende ved de for subjektet opptegnede grenser, og muligheten for at noe utenfra skal overskride og underminere disse grensene. Frykten for det ukjente er frykten for det som destabiliserer og underminerer en møysommelig oppbygd orden hvor subjektet er satt som sentrum.

I forlengelsen av en slik innfallsvinkel vil undersøkelsen av frykt som litterær erfaring innebære det å spore disse grensene. Kun ved å se hvordan grensene krenkes gjennom både sentrale og perifere tekster i Lovecrafts forfatterskap, kan vi se hvor målrettet og intensivt tekstene arbeider for å bibringe en frykterfaring. For å stille dette opp, forklarende og forenkende, med en skjematisme, kan man knytte det sublime til naturen og (ære)frykten for den og det den evner å skjule i kraft av sin utstrekning, det abjekte til frykten ved å erfare at ens kropp og integritet som subjekt blir invadert og krenket, og *das Unheimliche* til en tenkning rundt det klassisk uhyggelige i en freudiansk tapning: en tilbakevenden av det kollektivt og individuelt fortrenget. Det sier seg selv at det mellom disse tre begrepene ikke finnes vanntette skott. Lovecrafts "cosmic horror", vil vi se, er nært forbundet med alle tre. Til nå har den akademisk-teoretiske debatten rundt Lovecraft i stor grad kretset rundt diskusjonen om det sublimes rolle i tekstene hans, mens Vivian Ralickas i sin

doktorgradsavhandling *Abjection, Sublimity, and the Question of the Unpresentable in Poe, Baudelaire, and Lovecraft* går i en annen retning, og argumenterer godt for en lesning opp i mot Julia Kristevas forståelse av det abjekte.

Jeg vil i løpet av denne oppgaven rekapitulere og ta opp tråden i denne diskusjonen der hvor Ralickas slipper den, men jeg vil ende opp et litt annet sted. I mine øyne er det med Gilles Deleuzes tenkning omkring litteratur at man finner en forståelse av Lovecrafts forfatterskap som en utfordring, ikke bare av de skarpt avgrensede områder man har forsøkt å plassere Lovecraft innenfor (spøkelsesfortellinger, science-fiction etc.), men av den ufarliggjøringen som fantastisk litteratur ofte blir utsatt for. Jeg mener rent konkret den tendensen som tidvis gir seg til kjenne, hvor det fantastiske kan stå i fare for å bli betraktet som useriøst, og dermed noe man ikke trenger å ta alvorlig. Lovecraft tok litteraturen på alvor. Den grunnleggende estetiske tilnærmingen hos Lovecraft, en autentisk, ektefølt sympati med det fryktelige, skremmende, og unormale er det som ligger til grunn for Lovecrafts verk, og som vi med Gilles Deleuze vil forstå som en sporing av en fluktlinje; et forsøk på å formidle en grenseerfaring. Nettopp i lys av dette er det vi også må se den ofte parodierte og misforståtte bruken av monsteret, som en bibringer av en effekt, en indikasjon på en til nå ukjent utside: “Lovecraft applies the term “Outsider” to this thing or entity, the Thing, which arrives and passes at the edge [...]”¹, skriver Deleuze. Og det er i behandlingen av Lovecraft med Deleuze vi skal se at denne utsiden antar form, ikke kun som et mål, men like mye som en mulighet. Før vi kommer tilbake til oppgavens problemstilling, dens metodologiske orientering, og utforming, skal vi kort ta for oss en tentativ kontekstualisering av forfatterskapet.

Resepsjon og posisjonering

Det er betegnende for Lovecrafts ry som forfatter at Mattias Fyhr i sitt kunnskapsrike og nøyaktige verk om Lovecraft *Död men drömmande* skriver: “Det tvistas om huruvida Lovecraft var en bra författare eller inte men man brukar enas om att han har en sällsynt förmåga att skapa stämning och förmedla en känsla av äkthet eller uppriktighet.”² Dette alvor kan man i stor grad tilskrive en del av den popularitet som har blitt Lovecraft til del etter hans

¹ Gilles Deleuze og Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, [1980], overs. Brian Massumi, Continuum, London – New York, 2007, s. 270

² Mattias Fyhr, *Död men drömmande*, Ellerstöms förlag, Riga, 2006, s. 9

død. Mens han levde var han en forfatter av såkalt *weird fiction*, en nisje innen magasiner og tidsskrifter som i alt vesentlig kan defineres ved sin middelmådighet. Imidlertid viste det seg, i følge Mattias Fyhr, at Lovecraft posthumt skulle løftes ut av denne konteksten, først i Amerika hvor det surrealistiske tidsskriftet VVV fatter interesse i 1943, men kanskje enda mer betydningsfullt, i Frankrike. Lovecraft introduseres i Frankrike i 1953, hvor Robert Benayoun og Gérard Legrand skriver en artikkel om ham i *Médium. Communication surréaliste*, nr. 1, 1943, et tidsskrift hvor blant andre André Breton er tilknyttet³. *Médium* har flere kommentarer om Lovecraft, blant annet i nr. 4, 1955, hvor man kritiserer en fransk oversettelse av Lovecraft for unøyaktigheter⁴. Lovecraft får gjennom årene mye oppmerksomhet hvor han blant annet hylles i Jacques Bergier og Louis Pauwels *Le Matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, og senere opptrer i Henri Lefebvres *Introduction à la modernité* i 1962. Deretter dukker han opp i Maurice Schneiders *La Littérature fantastique en France* (1964), mens den store, prestisjemessige seieren kommer ifølge Fyhr ved temanummeret om Lovecraft i tidsskriftet *L'Herne* i 1969, hvor man finner både artikler om Lovecraft og nyoversettelser fra engelsk til fransk. I 1969 skriver også Maurice Lévy en doktoravhandling om Lovecraft, og Tzvetan Todorov skriver om ham i *Introduction à la littérature fantastique* (1970), og senere i *L'Amérique fantastique de Poe à Lovecraft* fra 1973⁵. Den franske resepsjonen fortsetter, og som vi skal se vil Michel Houellebecqs innsiktsfulle essay *H.P. Lovecraft: Contre le monde, contre le vie* (1991) bli viktig i vår sammenheng. Essayet er oversatt og gitt ut i flere opplag, senest i 2008.

Den franske resepsjonen er som vi har sett betydningsfull og underbygger ikke akkurat den gjengse oppfatning av Lovecraft som en ren skrekkforfatter eller en middelmådig kuriositet. Siden den tidlige franske og amerikanske resepsjonen har interessen for Lovecraft bare økt i omfang. De populærkulturelle allusjonene og referansene dukker opp på flere og flere steder, og selv om noen fortsatt velger å anse ham som en sær kultforfatter, så er hans innflytelse økende på stadig flere områder. S.T. Joshis formidable biografiske og litteraturhistoriske arbeid har også ført til en tiltakende akademisk interesse for Lovecraft, noe som i Skandinavia har funnet sitt korrelat i Mattias Fyhres overmåte veldokumenterte, og kunne man si, monumentale *Död men drömmande* fra 2006. Fyhr går langt i å knytte Lovecraft til en slags magisk modernisme. Betydningen er dobbel, idet den refererer til Lovecrafts samtid og

³ *Ibid.*, s. 150

⁴ *Ibid.*, s. 151

⁵ *Ibid.*, s. 151-153

den bølgen av ny-religiøsitet og spiritualitet som skyllet over Europa og USA, understøttet av utallige kjente navn, samtidig som Fyhr posisjonerer Lovecraft utenfor den tradisjonelle sen-gotiske rammen, og trekker ham i retning av modernismen som han rent biografisk skriver seg inn i.

I mitt arbeid med Lovecraft har jeg blitt stadig mer overbevist om at Fyhrs posisjon er viktig og nyanserende. Riktignok trekker Lovecraft ekstensivt på en gotisk tradisjon, og derunder spesielt Poe, som han hadde enorm beundring for, selv om hans tematiske orientering implisitt står i en modernistisk kontekst. Hans arkaiske språk, estetiske rigiditet, og skepsis til modernismens formeksperimenter har latt det på overflaten herske tvil om hvorvidt han var mer en gotisk etterlevning enn en høyst original, om enn underkjent forfatter innen en modernistisk samtid. Fyhrs bok går langt i å ende denne diskusjonen. Modernismens kriseerfaring, tidens religiøse, filosofiske og verdimessige rotløshet og følelse av meningsløshet er helt klart til stede i Lovecrafts tekster, og hans løsning på denne krisen er ikke en gjeninnsettelse av verdier eller meninger, men snarere en sporing av det potensial som ligger i et slikt univers. Hans forfatterskap utgjør en særegen form for eksperimentering i en konkret form, skrekksjangeren, noe også hans surrealistiske fortolkere forstod. Det ligger en mulighet for eksperimentering ikke bare i form, men også på meningssiden. I Lovecrafts forfatterskap er det på meningssiden denne eksperimenteringen foregår, men da i hans tenkning omkring “cosmic horror”. Houellebecq skriver om “Lovecraft’s high regard for horror literature, his belief in its absolute generality and its close link to the fundamental elements of human consciousness.”⁶ I den brokete skrekksjangeren er det, i alle fall på overflaten, at Lovecrafts drama utspiller seg. Den forestående oppgaven blir å forsøke å trenge gjennom denne overflaten og vise at det er grunnleggende estetiske og menneskelige problemstillinger som utspiller seg i Lovecrafts fiksjon. Ikke bare er det mer enn skrekklitteratur, det også noe annet til stede, noe som jeg mener å kunne vise peker direkte på en modernistisk verdensanskuelse.

Dette henger sammen med Lovecrafts autenticitet, og at han på tross av vedvarende fattigdom og manglende anerkjennelse, tok litteraturen som mulighet på alvor. Dette forholdet mellom gotikk og modernisme som bryter overflaten i spørsmålet om en posisjonering av Lovecraft gjør seg stadig gjeldende og kan tjene som et belegg for en kritikk av slike inndelinger.

⁶ Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, [1991], eng. overs. Dorna Khazeni, Orion Publishing Group, London, 2008, s. 48

Imidlertid kan en slik tvetydighet også være interessant. Joyce Carol Oates skriver ifølge Fyhr i forordet til *American Gothic Tales* (1996): “There is a melancholy, operatic grandeur in Lovecraft’s most passionate work; a curious elegiac poetry of loss, of adolescent despair and yearning; an existential loneliness so pervasive, so profound and convincing that it lingers in the reader’s memory long after the rudiments of Lovecraftian plot has faded.”⁷ Og nettopp denne koblingen mellom det gotiske og det modernistiske kommer til syne når Fred Botting skriver at den gotiske litteraturen baserer seg på en erkjennelse av “the alienation of the human subject from the culture and language in which s/he was located, [...] destabilised the boundaries between psyche and reality, opening up an indeterminate zone in which the differences between fantasy and actuality were no longer secure.”⁸ Følelsen av fremmedgjøring finner også resonans i den gotiske litteraturens utforskning av menneskets grenser. Det er i denne “indeterminate zone”, som Botting skriver om, at Lovecrafts forfatterskap opererer, men da å forstå som et sted innenfra en modernistisk erfaringshorisont. Rosemary Jackson viser implisitt i sitt verk *Fantasy, the literature of subversion* at Lovecraft befinner seg i et skjæringspunkt mellom gotikk og modernisme og løsriver ham samtidig fra science-fiction sjangeren. Hun underlegger litteraturen som behandler det fantastiske velkjente strukturalistiske termer, og selv om akkurat den linjen ikke skal følges noe videre er det en interessant distinksjon Jackson viser til. Dertil gir hun implisitt en kommentar til hvor Lovecraft bør plasseres:

Borrowing linguistic terms, the basic model of fantasy could be seen as a language, or *langue*, from which its various forms, or *paroles*, derive. Out of this mode develops romance literature or ‘the marvellous’ (including fairy tales and science fiction), ‘fantastic’ literature (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc.⁹

I så måte viser Lovecrafts forfatterskap seg å være særdeles mangfoldig: En romantisk-gotisk ornamental språkbruk kombinert med datidens vitenskapelige og åndelige søken etter faste holdepunkter, samt en klassisk, effektbasert estetisk rigiditet som kun brytes når det overnaturlige gjør sin inntreden. Språket endrer seg da til å bli overstrømmende, massivt ornamentert, og flytende: Han gjør det synlige vanskelig å se ved å gi språk til det ikke-språklige. Jackson skriver: “Lovecraft’s ghost and horror fiction makes explicit the problem

⁷ Mattias Fyhr, *op. cit.*, s. 9

⁸ Fred Botting, *Gothic*, Routledge, London, 1996, s. 11-12

⁹ Rosemary Jackson, *Fantasy, the literature of subversion*, Methuen & Co., London – New York, 1981, s. 7

of naming all that is ‘other’.”¹⁰ Under hans noveller og kortromaner ligger det en modernistisk strømning som kommer til uttrykk i hans tematiske valg: Menneskets rolle og muligheter i et a-teistisk, amoralsk, stadig kvernende univers, som det verken kan dominere eller forstå, og som overstiger menneskets mulighetsbetingelser i kraft og utstrekning, er forsvinnende små. Men samtidig innehar det samme universet et grunnlag og en mulighet for fantasiens endeløse ekspansjon, noe som i seg selv ikke er en ubetydelig frihet. Lovecraft trodde selv at han skrev for “a sensitive minority of mankind” for hvem frykten alltid ville være en kilde til estetisk begeistring, siden hans død har han aldri vært ute av trykk.

Problem, metode, og utforming

Før vi går videre må en problemstilling foreligge. Den lyder som følger: Frykten som litterær erfaring: Grenseerfaring og transgresjon i H.P. Lovecrafts forfatterskap, sett i lys av begrepene om det sublime, det abjekte og *das Unheimliche*, med et endelig forslag om å lese Lovecraft med Deleuze. Frykten må her forstås som følelsen som oppstår i reaksjon på faren ved, og muligheten for en grov overskridelse av subjektets grenser¹¹ gitt ved en inntrengende Annen eller noe ukjent.

Rent metodologisk vil jeg forholde meg eklektisk til de teoretiske innfallsportene som er nevnt i problemstillingen. Jeg vil etterstrebe og arbeide perspektivisk; å vise hvordan disse innfallsvinklene utgjør forskjellige blikk på tekstene, samtidig som anvendelsen av begrepene ikke vil være konkluderende eller uttømmende. I forbindelsen med det abjekte vil jeg i alt vesentlig støtte meg til Julia Kristevas *Powers of Horror* (1982), og Freuds klassiske tekst “Das Unheimliche” vil naturligvis stå sentralt i behandlingen av *das Unheimliche*. Valget som derimot må begrunnes er at jeg i stor grad utelater Immanuel Kant, og nedprioriterer Edmund Burke i behandlingen av det sublime. Det er i all hovedsak én grunn til dette litt uortodokse valget: Vivian Ralickas doktorgradsavhandling¹², hvor hun overbevisende argumenterer for at Lovecraft ikke kan leses i lys av teorien om det sublime fordi hans

¹⁰ *Ibid.*, s. 39

¹¹ “Fear then, or terror, is a disturbance of mind proceeding from an apprehension of an approaching evil, threatening destruction or very great trouble either to us or ours. And when the disturbance comes suddenly with surprise, let us call it terror; when gradually, fear [som for eksempel i en roman eller fortelling min. komm.]” John Dennis, “The grounds of criticism in poetry” [1704], *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, ed. Andrew Ashfield og Peter de Bolla, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, s. 36

¹² Vivian Ralickas, *Abjection, Sublimity, and the Question of the Unpresentable in Poe, Baudelaire, and Lovecraft*, A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Centre for Comparative Literature, University of Toronto, 2006

estetiske prosjekt, hans “cosmic horror” ifølge henne bryter med den rekonstruering og adling av subjektet som den sublime erfaring impliserer. Imidlertid baserer Ralickas seg hovedsakelig på nettopp Kant og Burke. Det er i tråd med en overbevisning fra min side, om at det sublime spiller en viktig rolle i Lovecrafts forfatterskap, at jeg har lett bakover i begrepets historie for å utdype og klargjøre denne forbindelsen. Det blir da med noen tidligere, og litt uvanlige teoretikere, og da spesielt er det med John Dennis, at jeg vil belyse sammenhengen mellom Lovecraft og det jeg har valgt å kalle det aborterte sublime.

Sett under ett er det vanskelig å knytte den lesningen av Lovecraft som gjøres i det følgende til en bestemt retning innen litteraturvitenskapen. Allikevel er det et fellestrekk ved lesemåten at den søker å holde seg tekstnært, og den siste analysen av *The Shadow over Innsmouth* er kanskje mest påfallende i den sammenheng. Jeg arbeider ut i fra den overbevisning at Lovecrafts forfatterskap bærer i seg en overensstemmelse mellom det tekstuelle og det tematiske, og at hans ofte kritiserte “stil” er mer et bevisst litterært, estetisk grep, enn manglende evne. Jeg er med andre ord både enig og uenig med Harold Bloom når han skriver i innledningen til *Modern horror writers* (1995) at “[...]the grim imaginings of H. P. Lovecraft were always stronger as myth, however crude, than as narrative prose”¹³. Lovecrafts tekster er sterke både som myte og som skjønnlitteratur, men veldig annerledes og originale. For å vise dette er det nødvendig å gå nært på selve teksten, og forsøke å demonstrere hvordan teksten selv underbygger og viser de tematiske forhold jeg har satt meg fore å undersøke.

Siden gjenstanden for utforskning er frykten som litterær erfaring sett i lys av de tre begrepene (det sublime, abjekte, og *das Unheimliche*) som uttrykk for frykt og grenseerfaring, vil det følgende bære preg av å være prosessuelt. Vi ser på en forståelse som vi må jobbe, eller kanskje spore, oss frem til. En teoridel med en påfølgende analysedel ville dermed blitt uklart forenklende, dels på grunn av sin skjematiske oppbygning og dels på grunn av den distanse som oppstår mellom tekst og lesning. Litteratur og teori er ikke adskilte størrelser, men utspiller seg på et delt territorium. Mitt forehavende er å vise hvordan Lovecrafts forfatterskap kan forstås ut ifra både det sublime, det abjekte, og *das Unheimliche*, samtidig som det vil vise seg at ingen av disse begrepene et uttømmende for å

¹³ Harold Bloom (ed.), *Modern horror writers*, Chelsea House Publishers, New York, 1995, s. 11

forstå den erfaring – det *ritual*, for å si det med Houellebecq, den søken av en erfaring, som Lovecrafts tekster utgjør.

Det er her Gilles Deleuze kommer inn, og det er med ham jeg i del III vil vise at det i Lovecrafts verk foregår en dramatisering av Deleuzes tenkning om litteratur knyttet til flukten og fluktlinjen. Jeg vil hevde at Lovecraft viser en bliven, og en bevegelse mot horisonten. Ronald Bogue skriver i sin bok *Deleuze on Literature*: “To traverse a horizon is to trace a line, to create a path – the wake of a ship, the track of an animal, the trail of an army – to proceed on a route that may subsequently be mapped with a line. But to trace a line of flight is also to ‘go off the track,’ *sortir du sillon* [...]”¹⁴ Å skrive er i følge Deleuze nettopp å spore en slik linje. Det er å åpne litteraturen for livet og vice versa. Samtidig er det også å spore av, å sette et system i lekk, å bli til noe annet utenfor de konvensjoner og regler som fastholder mennesket. I Lovecrafts fiksjon gir dette seg uttrykk i perspektivet som velges, valget av “objekt” og blikket som betrakter det. I et brev skriver han: “Good and evil, teleological illusion, sugary sentiment, anthropocentric psychology – the usual superficial stock in trade, and all shot through with the eternal and inescapable commonplace. Take a werewolf story, for instance – who ever wrote the story from the point of view of the wolf, and sympathising strongly with the devil to whom he has sold himself?”¹⁵ Dette er Lovecrafts perspektiv: Monsterets blikk, slik Mattias Fyhr sier det: at “berättelsen utmålas ur ett ‘utommänskligt’ perspektiv’¹⁶. Dette perspektivet er det som danner grunnlaget for en fluktlinje.

Oppgaven vil dermed besinne seg på å utforske en hendelse – en erfaring knyttet til forfatterskapets vesentligste momenter. Under alle Lovecrafts tekster ligger ideen om hans mytologi, et univers uten senter, hvor krefter utenfra tidvis kolliderer med menneskene som bebor det. Og best av alt kan det kanskje beskrives som et univers av linjer, slik Deleuze tenker seg det. Lovecrafts verden er en verden hvori menneskets rolle er sekundær, og dette befordre et annet blikk enn det som stammer fra mennesket og det menneskelige. I dette perspektivet, i dette blikket, ligger mye av hans originalitet, men også mange av hans svakere prestasjoner.

¹⁴ Ronald Bogue, *Deleuze on Literature*, Routledge, New York and London, 2003, s. 156

¹⁵ S.T. Joshi, David E. Schultz (ed.), *Lord of a Visible World: an autobiography in letters*, Ohio University Press, U.S., 2000, s. 121

¹⁶ Mattias Fyhr, *op. cit.*, s. 201

Oppgavens grunnriss, dens utforming kan synes uortodoks. Jeg har valgt å benytte de litterære tekstene som en innfallsport. Dette er et resultat av en prioritering hvor det litterære går fremfor den teoretiske drøftingen. Med andre ord vil vi gå inn på problemstillingen med de litterære tekstene, før teorien setter inn sine kanoner. Dette valget kommer av min overbevisning om at den litterære teksten må være det primære og at teorien som anvendes kommer bedre til nytte dersom forståelsen av, og nærheten til teksten ligger til grunn. Teorien skal belyse den litterære teksten, snarere enn å fungere som et prisme gjennom hvilket man skal se den, hvor faren er stor for å gjøre verket til noe det ikke er: en eksponent for en teori fremfor et kunstverk. Oppgaven er et forsøk på å vise en utvikling i Lovecrafts forfatterskap, en bevegelse inn mot objektet for frykten, som går parallelt med vår lesning og forståelse av det. Vi skal gå langsmed Lovecraft og de teoretiske perspektiver man kan innta i forhold til ham, jamføre teoriene vi har satt oss fore å se nærmere på, frem til det som utgjør et forsøk på en forståelse av dette som en hendelse i Deleuzeiansk forstand. Oppgavens litt uvanlige utforming har dermed en hermeneutisk begrunnelse.

Oppgaven består av tre deler, hvorav den første rommer to analyser, den andre er en teoridel som knytter seg til diskusjonen om det sublime, det abjekte, og *das Unheimliche*, mens den tredje omhandler det teoretiske i forbindelse med Deleuze og en endelig analyse.

Den første analysen, vår inngangsport til Lovecrafts forfatterskap og denne oppgaven, er av “The Call of Cthulhu” (1926). Den første av de tekstene som det hersker bred enighet om at er de sterkeste, “the great texts”. Denne analysen vil vise oss en form for *modus operandi* hva angår Lovecrafts narrative grep og hans bevegelse mot en mytologi som senere vil bli særs viktig i hans forfatterskap. Monsteret, vil vi se, er et sentralt punkt gjennom hele novellen, selv om det formidles til leseren gjennom flere lag med narrativer. Novellen utgjør med andre ord en avdekning av de elementer Lovecraft føyer sammen i sitt forfatterskap for å oppnå sin *cosmic horror* – monsteret, myten, veien bort fra det menneskelige, og en verden som ved sin dybde og utstrekning tvinger oss til å betenke menneskets rolle i det hele. Men viktigst alt: Analysen vil stå som et forslag til hvordan man bør lese Lovecraft: affektivt, primitivt, og med et livgivende blikk. Analysen som følger etterpå er av *At the Mountains of Madness*, som er Lovecrafts sene kortroman om en Antarktis-ekspedisjon som han selv plasserte i “the ‘Arthur Gordon Pym’ tradition.”¹⁷. Lesningen vil tjene som inngangen til de teoretiske

¹⁷ S.T. Joshi, David E. Schultz (ed.), *op. cit.*, s. 261

aspektene knyttet til diskusjonen omkring det sublime og det abjekte. Argumentasjonen vil stilles opp mot Vivian Ralickas artikler og avhandling, som jeg vil støtte meg på når det er nødvendig. Deretter følger den teoretiske diskusjonen mer utførlig i del II, hvor de tre begrepene vil bli forsøkt plassert som mulige lesninger av, og tilnærmingsmåter til Lovecrafts forfatterskap.

Tredje del vil være tilegnet Deleuze og de refleksjoner han gjør seg omkring litteratur. Jeg vil støtte meg på flere av Deleuzes verk, samt noen sekundærlitterære tekster. Det vil vise seg at det er en sympati mellom Deleuze og Lovecraft, noe som også kommer til syne i Deleuzes sporadiske henvisninger til hans forfatterskap. Etter at Deleuze er presentert i en tentativ balansegang mellom det konkrete og det abstrakte, vil jeg forsøke å vise hvordan denne tenkningen nærmest dramatiseres i Lovecrafts *The Shadow over Innsmouth*. Jeg forsøker i siste analyse en dobbeltbevegelse: Å lese Lovecraft med Deleuze, men i like stor grad å bruke Lovecrafts tekst som en slags iscenesettelse av Deleuzes tenkning. Jeg vil rette fokus mot det transgressive og vise at det finner sted en markant forskyvning i Lovecrafts forfatterskap.

I tillegg markerer lesningen av *The Shadow over Innsmouth* iscenesettelsen av en transgresjon. I teksten vil vi oppleve en sammensmeltning mellom leser, forfatter, protagonist, og monsteret. Vi vil finne at forholdet til monsteret, fra “The Call of Cthulhu”, gjennom *At the Mountains of Madness*, til *The Shadow over Innsmouth*, har glidd fra utside til innside og fra frykt over til sympati. Altså vil vi se et ønske om å smelte sammen med det Andre, og å omdanne det menneskelige til også å innbefatte det monstrøse utarte seg. Denne bevegelsen er parallell med kronologien i Lovecrafts forfatterskap, og hans to siste tekster, hvorav *The Shadow over Innsmouth* er den ene, viser at det som engang var på utsiden av det menneskelige nå er blitt ett med det. Vi vil se at Deleuzes tenkning kaster lys over Lovecrafts tekst, men at en del lys også vil kastes tilbake på teorien selv.

Del I – Frykten som litterær erfaring, to analyser

1. “The Call of Cthulhu” – monsteret som hendelse og estetisk forslag

Sjøen begynte å svulme, åt seg innover den smale grå sandstripa, steg og steg, gikk til angrep på skrenten for å drukne hele åsen, for å nå frem til ham, tilintetgjøre ham, flomme over ham med sine skitne bølger. Han kjente hvordan et steds der ute fossile urvesener våknet og lusket rundt huset på knirkende kjempeføtter.

J.M.G. Le Clézio, *Rapport om Adam*

“The Call of Cthulhu” (1926) er kanskje den av Lovecrafts fortellinger som klarest av alle tydeliggjør skillet som nå finner sted i hans forfatterskap. “Here it is, as Fritz Leiber puts it [...] that Lovecraft first truly ‘shifted the focus of supernatural dread from man and his little world and his gods, to the stars and the black and unplumbed gulfs of intergalactic space’”¹⁸ I kjølvannet av det som gjerne kalles New York-perioden, som for Lovecraft ble nærmest et traume, kom fortellingene han er mest kjent for, “the great texts”, på løpende bånd. “The Call of Cthulhu” er den første av disse, noe som gir teksten en særegen posisjon i forfatterskapet.

Den følgende lesningen vil forsøke å vise hvordan teksten arbeider gjennom en serie utfyllende narrative sirkler for å ramme inn og muliggjøre en frykterfaring. I fremtredelsen av Lovecrafts mest kjente entitet vil vi se en endring i perspektivet fra det menneskelige til en utside som viser seg ved monsteret selv. Vi vil se at monsteret trer frem som tekstens hovedanliggende, og vi vil, gjennom “The Call of Cthulhu”, fremme et forslag til en lesning av Lovecraft gjennom det vi skal kalle “the gaze that enlivens”.

“The Call of Cthulhu” er en komplisert tekst fordi handlingen foregår gjennom lag på lag av mer eller mindre selvstendige narrativer. En analyse må derfor bevege seg gjennom disse forskjellige lagene i fortellingen og vise forbindelseslinjene mellom dem. I den følgende lesningen vil jeg støtte meg, med forbehold, på Donald Burlesons analyse i *Lovecraft: Disturbing the Universe* (1990). Dette blir hovedsakelig en tematisk analyse som forsøker å vise hvilke virkemidler Lovecraft anvender for å åpne opp inn mot sin egen mytologi, og hvordan denne utfolder seg lag for lag til man er inne i et desentrert kosmisk utsyn: “in traditional critical terms [“The Call of Cthulhu”] has often been considered, with much

¹⁸ Peter Cannon, *H.P. Lovecraft*, Twayne Publishers, Boston, 1989, s. 65 (asterisken viser til en fotnote i verket som viser til Fritz Leibers tekst.)

reason, to have turned out to be thematically central to his work...”¹⁹. Tematikken er sentral fordi den sammen med en rigid estetikk viser til den grenseerfaring som Lovecrafts tekster søker mot: *At noe skjer som radikal annethet*. Letingen etter denne grenseerfaringen vitner også, som vi så innledningsvis, om en nærhet til det modernistiske problemkompleks. Vivian Ralickas skriver i sin avhandling at “[Lovecraft] adopted a reactionary aesthetics in an attempt to ward off the horrors of modern life.”²⁰ Lovecrafts forhold til modernismen er også et av Mattias Fyhrs sentrale poeng i *Död men drömmande*. Imidlertid fremholder Fyhr at Lovecrafts originalitet består i aksentueringen av det ikke-menneskelige (utommänskliga) som et kunstnerisk mål i seg selv. I den følgende lesningen av “The Call of Cthulhu”²¹ er det nettopp denne bevegelsen mot monsteret vi skal søke å spore. Vi vil også se at denne bevegelsen har både estetiske og øvrige filosofiske implikasjoner, og fungerer dermed godt til å etablere et utgangspunkt hvorfra Lovecrafts forfatterskap kan undersøkes videre.

Sammendrag

Fortellingen begynner egentlig før begynnelsen, rett etter tittelen, med en kolofon: “(*Found Among the Papers of the Late Francis Wayland Thurston, of Boston*)”²². Etter denne innledende bemerkningen er første del av fortellingen navngitt “The Horror in Clay”. Francis Wayland Thurston er død, og det som følger er hans fortelling som åpner med det som kanskje er Lovecrafts mest siterte passasje:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age.²³

Vi ser at det er lyset som er det dødelige, mens mørke og uvitenhet lanseres som eneste mulighet for overlevelse. For Lovecraft tjener det ovenstående sitat som noe lignende en

¹⁹ Donald R. Burleson, *Lovecraft: Disturbing the Universe*, The University Press of Kentucky, U.S., 1990, s. 77

²⁰ Vivian Ralickas, op. cit., s. ii

²¹ For ordens skyld nevner jeg at jeg bruker fortellingen slik den står trykket i sin helhet i Michel Houellebecqs tidligere nevnte essay *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, [1991], eng. overs. Dorna Khazeni, Orion Publishing Group, London, 2008. Årsaken til dette er at den i andre utgaver er mangelfull (for eksempel mangler kolofonen i en utgave).

²² Howard Phillips Lovecraft, “The Call of Cthulhu”, [1926], Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, [1991], Orion Publishing Group, London, 2008, s. 123

²³ *Loc. cit.*

programerklæring, og passasjen illustrerer hvilken vei forfatterskapet nå tar. George J. Sieg skriver: “Lovecraft’s own universe [...] is a *horrifically* amoral one. The rational perceiver cannot escape the immeasurable, futile, imbecile meaninglessness of the blind cosmos, and is devoured by it.”²⁴

Teksten er funnet blant papirene til avdøde Francis Wayland Thurston og tjener som veien inn til en “piecing together of dissociated knowledge”, og avdekningen av lag på lag av narrativer ned til kjernen: “That glimpse, like all dread glimpses of truth, flashed out from an accidental piecing together of separated things – in this case an old newspaper item and the notes of a dead professor.”²⁵ Den hvite, aldrende akademikeren er en gjenganger som protagonist i Lovecrafts forfatterskap. I “The Call of Cthulhu” representeres denne ved den avdøde Francis Thurstons grandonkel, professor Angell, som døde undre mystiske omstendigheter. Vi ser allerede før fortellingens begynnelse (i kolofonen) bevegelsen bort fra en eller to sterke karakterer, all den tid det er papirene deres vi oppholder oss i: I første omgang Thurstons, og i andre omgang Angells. Et av Lovecrafts gjennomgående litterære grep var en etterstrebet svakhet i hans karakterer. Fortellingen formidles riktignok gjennom blikket til protagonistene, men blikket blir mer vårt eget fordi karakteren selv inntar rollen som en tynn film mellom leseren og fortellingen selv. Vi vil se, som et gjennomgående tema, at Lovecraft skriver frem karakterer som ikke insisterer på seg selv.

Som arving til sin grandonkel Angell, får Thurston den avdøde professorens papirer i hende. I en boks finner han sammen med øvrige dokumenter av underlig beskaffenhet, et basrelieff i leire av en underlig skapning som er ornamentert med hieroglyfer. Det er denne gjenstanden som refereres til som “The Horror in Clay”: “If I say that my somewhat extravagant imagination yielded simultaneous pictures of an octopus, a dragon, and a human caricature, I shall not be unfaithful to the spirit of the thing.”²⁶ Det er viktig å merke seg hvordan basrelieffet formidles: enhetsinntrykket faller sammen med “the *spirit* [min uthev.] of the thing”. Relieffet selv står utenfor det som fortelles til leseren, og vi får ikke en direkte tilgang til det.

²⁴ George J. Sieg, “Infinite Regress”, *Collapse IV*, ed. Robin Mackay, Urbanomic, Falmouth, UK, 2008, s. 45

²⁵ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 124

²⁶ *Ibid.*, s. 125

Vi får vite at gjenstanden ble gitt til professor Angell av en ung, eksentrisk skulptør som har tilvirket den i en slags drømmetranse, og som oppsøkte professoren for å få hjelp til å fortolke de underlige skrifttegnene han har satt på relieffet, og som lesere står vi langt borte fra tingen selv. Linjen går som følger: Den avdøde Thurstons papirer ← den avdøde professor Angells papirer ← kunstneren Wilcox ← drømmer som basrelieffet er modellert etter ← skapningen selv, Cthulhu, som er drømmens opphav. Videre kommer det frem av professorens papirer at en hel rekke andre kunstnere hadde hatt underlige drømmer og visjoner den samme natten, og antallet innleggelser på sinnssykehus hadde skutt i været. Vanlige mennesker merket ingenting, og heller ikke vitenskapsfolk hadde merket noe særlig. Kunstnere og poeter, såkalt sensitive sjeler, var tilsynelatende alene om det tvilsomme privilegium å være lydhøre overfor drømmene, “and some of the dreamers confessed acute fear of the gigantic nameless thing visible toward the last.”²⁷ Denne formen for klarsyn Lovecraft her tillegger kunstnerne uttrykker et karakteristisk aspekt av Lovecrafts estetiske syn. Han satte ofte kunstnere i en nærmest profetisk posisjon i sine verker, noe som peker henimot en slags romantisk geniestetikk.

Denne bevegelsen bort fra fortellingens sentrum er typisk for teksten som helhet. Selv når vi nærmer oss slutten, er entiteten – Cthulhu selv – alltid utenfor teksten, formidlet som tekst oppå tekst. Donald Burleson har rett når han skriver: “Following one strand (among other strands) of narrative framing, we find a sequentially nested structure: we see the repellent Cthulhu through the prism of several layers of indirection.”²⁸ Det ligger alltid noe i mellom som hindrer et rent og uhildret blikk på monsteret selv. Selv i siste del, hvor et møte med Cthulhu beskrives, er det gjennom de etterlatte papirene til en viss Johansen som igjen filtreres gjennom de etterlatte papirene til Thurston.

Andre del av teksten, også dette funnet blant professorens papirer, relaterer til en hendelse sytten år forut for møtet med den hypersensitive skulptøren Wilcox: “The Tale of Inspector Legrasse”. På dette punkt kan det være tjenlig å peke på det *ethos* Lovecrafts karakterer ofte blir satt til å representere. En professor og en politiinspektør er begge mennesker med høy troverdighet, og spenningen som oppstår mellom disse karakterenes stilling innen det sivile samfunn og det de oppdager, er ofte analogt med et rasjonalismens sammenbrudd.

²⁷ *Ibid.*, s. 130

²⁸ Donald R. Burleson, *op. cit.*, s. 79

Kort fortalt dukker politiinspektøren opp på et møte for det Amerikanske Arkeologiske Samfunn med en underlig statuett. Statuetten har også hieroglyfer, som selvsagt bærer slående likheter med basrelieffet professoren vil se snaue to tiår senere. Under massearrestasjoner av en form for voodoo-kult i sumpene utenfor New Orleans blir statuen konfiskert av politiet, og det viste seg at kultens tilbedelse var sentrert rundt statuetten. De lærde til stede betrakter statuen en etter en: “No recognised school of sculpture had animated this terrible object, yet centuries and even thousands of years seemed recorded in its dim and greenish surface of unplaceable stone.”²⁹ Gjenstandens radikale underlighet definerer den. En annen professor til stede mener å ha sett noe lignende på Grønland, der et relieff av en lignende sak stod sentralt i de skrekkelige ritualene til en særegen inuitt-stamme. Ordene brukt under ritualene både i sumpene utenfor New Orleans og på Grønland er også de samme, gjengitt i teksten på Lovecrafts fiktive språk R’lyehsk. Gjennom avhørte fanger fikk man også vite betydningen av kaudervelsken som både professoren og politiet har hørt ytret: “*In his house at R’lyeh dead Cthulhu waits dreaming.*”³⁰

Lag på lag av fortellingen av- og tilsløres, alt etter hvordan man forflytter seg, slik Burleson riktig påpekte. Også kronologien bidrar til en forvirrende effekt når vi plutselig står nærmere en naturtro gjengivelse av Cthulhu, samtidig som denne gjengivelsen i tekstens tidsregning holdes frem for oss forut for relieffet til Wilcox. En fange ved navn Castro i politiets varetekt fortalte ekstensivt om kultens sentrale kosmologiske ideer, om mytologien som omgir Cthulhu, og om dens verdensomspennende rotfeste i “primitive folkeslag”³¹. “Castro [...] claimed to have sailed to strange ports and talked with undying leaders of the cult in the mountains of China. Old Castro remembered bits of hideous legend that paled the speculations of theosophists and made man and the world seem recent and transient indeed.”³² Kulten og myten om Cthulhu trekker tydelige veksler på teosofiske kilder. Mattias Fyhr utdyper dette når han skriver at Lovecraft “kommer alltså i kontakt med teosofin 1926 da han under sommaren läser W. Scott-Elliots *The Story of Atlantis and the Lost Lemuria* (1925)...”³³ Året 1926 er også det året Lovecraft skriver “The Call of Cthulhu”. Det er interessant å merke seg at *The Story of Atlantis and the Lost Lemuria* er i følge Thurston hyppig sitert i papirene til den avdøde professor Angell, noe som viser at inspirasjonen ligger

²⁹ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 133

³⁰ *Ibid.*, s. 135

³¹ Lovecrafts tiltakende rasisme som fant sitt crescendo i New York og fortsatte ut livet hans er så behørig kommentert og diskutert at jeg ikke ser nødvendigheten av å ta det opp i denne sammenhengen.

³² *Ibid.*, s. 140

³³ Mattias Fyhr, *op. cit.*, s. 141

tett på teksten. Som en liten kommentar kan det være greit å nevne at historien i Thurstons papirer foregår i 1926-27 hvor det fortelles i retrospektiv (“My knowledge of the thing began in the winter of 1926-27...”³⁴).

Det er ikke nødvendig å gå i dybden av mytologien rundt Cthulhu som Castro redegjør for her, men å sammenligne den sunkne byen R’lyeh med Atlantis er både nærliggende og tekstuelt begrunnet. I forhold til distansen i historien som formidles i teksten er vi nå enda flere ledd borte fra senteret og Cthulhu, på samme tid som vi vet mer om Cthulhu enn tidligere. Også representasjonen gjennom kunsten, altså statuetten, er mer “ekte på dette punkt. Linjen kan spores som følger: Den avdøde Thurstons papirer ← den avdøde professor Angells papirer ← Legrasses muntlige fortelling ← Castros muntlige beretning i avhør ← mytene om Cthulhu, som i teksten viser seg å være oralt overlevert fra flere tvilsomme kilder over århundrenes løp, om ikke mer ← mytenes opphav, Cthulhu selv. Det er først i tredje del at “the piecing together” når et høydepunkt, og vi bringes inn mot sentrum, for der å få det menneskelige erstattet med det monstrøse.

Del tre, “The Madness from the Sea.”, omhandler Thurstons egen etterforskning av den mystiske historien. Ved en tilfældighet finner han et avisutklipp hos en venn som omhandler omstendighetene rundt et skip som ble kapret. Utklippet handling er satt i samme tidsrom som kunstnerne har sine drømmer, og fører, kort fortalt, til at Thurston drar til Oslo for å finne den ene overlevende etter skipet som avisutklippet viser til. Det viser seg at kaptein Gustaf Johansens enke er i besittelse av en nedskrevet beretning om mannens opplevelse til sjøs, skrevet på engelsk for å spare sin kone å lese om det skrekkelige han har opplevd. Johansen døde også under mystiske omstendigheter, og Thurston får alle sine mistanker bekrefter. Et jordskjelv førte til at den sunkne byen steg fra havbunnen, og drømmene blant poeter og kunstnere begynte samme dag. Johansens mannskap går i land på øyen og beveger seg gjennom byen som til da hadde ligget på havets bunn. Ved et uhell åpner de et gigantisk hvelv, og frem trer urvesenet selv, nærmere enn noen gang: Den avdøde Thurstons papirer ← Johansens beretning om en førstehåndserfaring ← Cthulhu selv.

Sjømennene flykter i panikk tilbake til skipet, og da resten av mannskapet er borte og døde, er det kun Johansen og en til som klarer å snu skipet mot den monstrøse forfølgeren og

³⁴ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 124

ramme den slik at de kommer seg unna. Udødelig, i følge legenden, vil Cthulhu fortsatt ligge og vente til stjernene atter en gang står rett. Kunstnernes drømmer opphører idet R'lyeh igjen har sunket, men Thurston innser nå at hans eget liv er i fare, og at hans liv vil ende som Angells og Johansens. Fortellingen ender dermed sin sirkelbevegelse som innledes ved kolofonen i åpningen.

Veien videre

Fortellingens sirkulære oppbygning er den første indikasjonen på den forvirrende enhet "The Call of Cthulhu" besitter som tekst. Rent tematisk velger jeg å se den videre analysen av det tidsmessige og romlige under ett, for deretter å se nærmere på monsterets rolle i teksten. Avslutningsvis vil jeg sette tid/rom-problematikken opp i mot monsteret for deretter å forsøke å vise den fortrenghningen av det menneskelige som teksten i sin helhet utgjør. Det virker logisk å hevde at det som har med tidsforløpet å gjøre – tekstens "ytre" handling slik den medieres i og gjennom papirene til Thurston – til stadighet utfordres av den kosmiske inngripen som ligger som et bakteppe for historien og samtidig utgjør dens sentrum. Faktoren som forener de kosmiske krefters innvirkning på protagonistens bevegelser, er kunsten slik den fremstår i fortellingen gjennom basrelieffer og statuetter. Derfor vil også den avsluttende delen av analysen se nærmere på hvordan kunsten brukes som et samlende litterært grep gjennom hele historien, og derunder også den privilegerte rollen kunsten har som en formidler av det Cthulhu er og utgjør.

Tid og rom i "The Call of Cthulhu"

Michel Houellebecq skriver: "The juxtaposition of 'three hundred million years ago' and 'at a quarter past eleven' is equally typical. The scale factor, the vertigo factor."³⁵ Her berører Houellebecq et sentralt poeng i måten Lovecraft bruker tiden på. Rent prinsipielt er det ingen forskjell mellom tidsenheter betraktet fra et kosmisk perspektiv, men fra et menneskelig perspektiv er tre hundre millioner år nærmest umulig å forestille seg. "The Call of Cthulhu" begynner for protagonisten Thurston "the winter of 1926-27", hvor han først stifter bekjentskap med professorens bortgjemte manuskript som er delt i to: Det ene (første del) omhandler kunstneren Wilcox' arbeid og er datert 1925, og det andre er Legrasses fortelling

³⁵ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 81

fra 1908 (andre del). Tredje del som omhandler Thurstons tur til Oslo og lesningen av Johansens beretning kan vi anta foregår i 1927. Dette er den menneskelige tid og tidsforståelse, som utfordres allerede med basrelieffet i første del.

Kunstneren som modellerer etter drømmebilder er et velkjent tema, og skulptøren selv forholder seg til det tidløse når han kommenterer relieffet til professor Angell: “It is new, indeed, for I made it last night in a dream of strange cities; and dreams are older than brooding Tyre, or the contemplative Sphinx, or garden-girdled Babylon.”³⁶ Det er drømmens tidløshet Wilcox medierer gjennom sine referanser bakover til forne tider. Basrelieffet er en slags materialisert drøm, tidløs og ny på samme tid. Videre understøttes dette av at kunstneren oppsøker professor Angell for å dra nytte av hans arkeologiske kunnskap. Modellens alderdom er åpenbar for kunstneren, fordi drømmene som inspirerer er tidløse. Dette dobbeltforholdet mellom tidløsheten og menneskelivets materielle, nøye oppmålte og tildelte tid er karakteristisk, ikke bare i “The Call of Cthulhu”, men også i andre av Lovecrafts tekster.

I sin “Notes on Writing Weird Fiction” skriver Lovecraft: “The reason why *time* plays a great part in so many of my tales is that this element looms up in my mind as the most profoundly dramatic and grimly terrible thing in the universe. *Conflict with time* seems to me the most potent and fruitful theme in all human expression.”³⁷ Cthulhu og alle de kunstneriske representasjonene av ham er arnested for en slik *conflict with time*, og det tidløse ved dem understrekes igjen og igjen. Michel Houellebecq skriver: “[...] a breach occurred in the architecture of time. And through the fissure created, a terrifying entity manifested itself on our earth.”³⁸ Mattias Fyhr peker på nærheten til teosofien: “I “The Call of Cthulhu” använder sig Lovecraft av teosofernas Atlantismyt men tycks också inspirerad av deras idéer om “dödstillstånd” [...] Denna idé kan delvis jämföras med Cthulhu och hans horder som ligger “döda men drömmande” i R’lyeh.”³⁹ Siden tiden betyr lite og ingenting for Cthulhu og hans sunkne by, er den dominant i alle menneskers liv. Det tidløse og det som fortsetter uberørt gjennom tidsaldrene er uendelig distansert fra den menneskelige sfære.

³⁶ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 127

³⁷ Howard Phillips Lovecraft, “Notes on Writing Weird Fiction”, <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.asp>, logget inn lørdag 27.02.10

³⁸ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 82

³⁹ Mattias Fyhr, *op. cit.*, s. 143

Arkitekturen og det romlige har hos Lovecraft alltid vært viet mye oppmerksomhet. Rent tematisk er det romlige nært knyttet til tidskonsepsjonen. Å forsøke å visualisere en av hans lange beskrivelser av tapte byer skritt for skritt, viser seg ofte umulig. Man taper seg i intrikate labyrinter av adjektiver og retningsangivelser analoge med det labyrintiske i det som blir beskrevet. Til slutt sitter man igjen med en følelse av forvirring. Senere tekster, som *At the Mountains of Madness*, forteller side opp og side ned om arkitekturen og bygningene, mens det i “The Call of Cthulhu” er litt mer lavmælt. Muligens er dette et valg som er tatt for å opprettholde det drømmeaktige som definerer R’lyeh. Byen som har steget fra havets bunn er svakere i sin materialitet enn for eksempel byen på det antarktiske platået i *At the Mountains of Madness*. Den fremstår mer som et kunstverk modellert ut fra en drøm, enn en by i stein og jord:

Without knowing what futurism is like, Johansen achieved something very close to it when he spoke of the city; for instead of describing any definite structure or building, he dwells only on broad impressions of vast angles and stone surfaces – surfaces too great to belong to anything right or proper for this earth, and impious with horrible images and hieroglyphs. I mention his talk about *angles* because it suggests something Wilcox had told me of his awful dreams. He said that the *geometry* of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidian, and loathsome redolent of spheres and dimensions apart from ours. Now an unlettered seaman felt the same thing whilst gazing at the terrible reality.⁴⁰

På tross av byens ubegripelige alder virker den futuristisk. Tiden oppheves i det som er så gammelt at det fremstår som tatt ut av fremtiden: en vertigoeffekt, som Houellebecq pekte på. Sammenføyningen av Johansens beskrivelse av byens forunderlige oppbygning og Wilcox’ drømme plass med sin ikke-evklidiske geometri, er en flytende beskrivelse som forener byen med havet selv: “One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed phantasmally variable.”⁴¹ R’lyeh er et flytende bilde av en “terrible reality”. Nettopp der, hvorfra monsteret trenger inn i menneskets drømmer, er drømmen og virkeligheten forent i noe som er helt utenfor den menneskelige forståelse. Allikevel, i kraft av sin materialitet, er R’lyeh dypt plantet og rotfestet innen menneskenes egen verden.

Byen er det siste sløret som skal trekkes vekk før senteret av fortellingen kommer til syne. På samme måte som lysbrytningen bøyer for eksempel åren i vannet, er R’lyeh en slags hinne over virkeligheten. Houellebecq beskriver Lovecrafts arkitektur på en måte som treffer

⁴⁰ Howard Phillips Lovecraft, “The Call of Cthulhu”, *op. cit.*, s. 152-153

⁴¹ *Ibid.*, s. 153-154

R'lyeh veldig godt: "It is *living* architecture because at its foundation lies a living and emotional concept of the world. In other words, it is sacred architecture."⁴² R'lyeh er en transgresjon av tid og rom, og i dette ser vi en levende, pulserende negasjon av den menneskelige verden.

Monsteret og hendelsen "Cthulhu"

Ved senteret av teksten finner vi det mystiske urvesenet Cthulhu. Jeg er av den oppfatning at monstrene i Lovecrafts verk har blitt utsatt for en ensidig overfokusering som langt på vei har gått i feil retning. Med det mener jeg at man legger for mye vekt på det faktum at det faktisk er et monster tilstede, i stedet for å se hva det bevirker, hva det kan sies å være i en estetisk sammenheng. Spørsmålet er hvordan monsteret representerer et radikalt brudd med en antroposentrisk litteratur. Monsteret er en gåte som savner et tydelig tilsvare i virkeligheten.

Gjengivelsen av Cthulhu på basrelieffet, den første representasjonen, "yielded simultaneous pictures of an octopus, a dragon, and a human caricature" som vi så av sitatet tidligere. Vi står etter alle solemerker overfor en slags kimære, det vil si en skapning sammensatt av andre, kjente skapninger. Delene denne skapningen består av, slik den fremstår for første gang i relieffet, er en blekksprut, en drage, og en karikatur av et menneske. Dragen er et klassisk mytisk vesen, og også blekkspruten finner sitt korrelat i Kraken som mytisk skapning. Det har blitt hevdet at Johansens nasjonalitet er et resultat av at Kraken var inspirasjonskilden til Cthulhu. Kraken er et norsk/islandsk fenomen som er kjent fra sjømenns fortellinger. Alfred Lord Tennysons sonette "The Kraken" (1830) er også pekt ut som en av Lovecrafts inspirasjonskilder:

Below the thunders of the upper deep;
Far, far beneath in the abysmal sea,
His antient, dreamless, uninvaded sleep
The Kraken sleepeth: faintest sunlights flee
About his shadowy sides: above him swell
Huge sponges of millennial growth and height;
And far away into the sickly light,
From many a wondrous grot and secret cell
Unnumber'd and enormous polypi
Winnow with giant arms the slumbering green.

⁴² Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 66

There hath he lain for ages and will lie
Battening upon huge seaworms in his sleep,
Until the latter fire shall heat the deep;
Then once by man and angels to be seen,
In roaring he shall rise and on the surface die.⁴³

I forhold til “The Call of Cthulhu” ser vi en tydelig likhet mellom sonettens Kraken og Cthulhu selv. Begge sover de på bunnen av havet og venter på å stige opp til menneskenes verden for å dø på overflaten.

Den siste delen av kimæren Cthulhu, er karikaturen av et menneske. Vesenet har både ben og armer, med et hode som en blekksprut og vinger som en drage. Allikevel har han også likheter med et menneske, om enn karikert. Dette bidrar til å etablere monsteret som noe i bevisstheten derværende, men like fullt radikalt annet. Sporene etter likhet med noe kjent viskes ut i helhetsinntrykket som er inntrykket av det Andre, rendyrket som estetisk dissonans. Det er en kroppsliggjøring av fraværet av menneskelig og kosmisk orden: “The Thing cannot be described – there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order.”⁴⁴ Vi er her dypt inne i det unevnelige, og vesenet som stiger frem er hinsides det språklige. Imidlertid ser vi at i beskrivelsen av dette ubeskrivelige, trekker Lovecraft selv linjer tilbake til antikken når han forsøker å skildre Cthulhu som legger på svøm etter de flyktende sjømennene: “[...] whilst on the masonry of that charnel shore that was not of earth the titan Thing from the stars slavered and gibbered like Polypheme cursing the fleeing ship of Odysseus. Then, bolder than the storied Cyclops, great Cthulhu slid greasily into the water and began to pursue [...]”⁴⁵ Polyfeme er sønn av Poseidon innen gresk mytologi, og similen “som Polyfeme” knytter Cthulhu ikke bare til en av antikkens kykloper, men også til elementet vann som Poseidon rår over.

Den andre representasjonen som vi får beskrevet er statuetten som politiinspektør Legrasse bringer med seg. Beskrivelsen her divergerer litt fra slik Cthulhu fremstår på basrelieffet til Wilcox. Jeg vil avslutningsvis komme tilbake til kunstverkets rolle i fortellingen, men her holder det med beskrivelsen av Cthulhu:

⁴³ Alfred Lord Tennyson, “The Kraken” (1830), <http://www.online-literature.com/tennyson/930/>

⁴⁴ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 154

⁴⁵ *Ibid.*, s. 155

It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind [...] The cephalopod head was bent forward, so that the ends of the facial feelers brushed the backs of huge fore paws which clasped the croucher's elevated knees.⁴⁶

Av størst interesse i sitatet ovenfor, fra et etymologisk ståsted, er bruken av den vitenskapelige termen *cephalopod*. Interessant nok henspiller det greske ordet på hode og føtter i ett, altså noe slikt som hodeføtter. Det er noe ved denne etymologiske dobbeltheten som vi med fordel kan dvele litt ved. Cthulhus "hode" er i og for seg en selvstendig enhet, både hode og føtter, en blekksprut satt på toppen av en hodeløs menneskekropp. I seg selv er den en form for levende selvmotsigelse, en kognitiv umulighet. Måten monsteret kan, og i mine øyne, bør oppfattes som, er som en form for blasfemisk liv slik Eugene Thacker definerer det: "At the center of blasphemous life is the idea of the living contradiction. *Blasphemous life is the life that is living but that should not be living.*"⁴⁷ Dette betyr ikke at det er en selvmotsigelse sett fra et medisinsk eller biologisk ståsted, men for det menneskelige blikket: "the blasphemous life can often be scientifically explained and yet remain utterly incomprehensible."⁴⁸ Man kan forstå Cthulhu allegorisk, men det virker mer nærliggende å se på ham som en kroppsliggjøring av det som ikke burde være, en manifestert oppløsning og forening i ett og samme glimt av blasfemisk liv.

Det faktum at hodet tar form av en blekksprut føyer seg inn i forståelsen av Cthulhu som en kimære, altså et virkelighetsbrudd sammensatt av størrelser som kan gjenkjennes. Menneskeansiktet er symmetrisk og troner på toppen av en forøvrig symmetrisk kropp. Cthulhu derimot, forenes, oppløses, og forenes igjen nettopp på grunn av "blekkspruthodet". Hodet definerer sentrum i mennesket. Et levende menneske kan, rent medisinsk og sosialt, leve uten alle lemmer uten å bli betraktet som noe annet enn et menneske, mens et menneske uten hode er kun en kropp. Vårt blikk på Cthulhu går fra hodet, som forener inntrykket i illusjonen om likheten til et menneskehode, for deretter å oppløse seg og nærmest renne ut i tentaklene, nedover til "menneskekroppen" (karikaturen) som rammes inn av vinger; en siste ironisk gest som holder dialektikken mellom fastholdelse og oppløsning i konstant spenning. Rosemary Jackson er inne på noe av det samme når hun omtaler sjangeren fantasilitteratur i sin helhet, hvis grunnleggende trope hun fremholder som oxymoronet: "a figure of speech

⁴⁶ *Ibid.*, s. 133

⁴⁷ Eugene Thacker, "Nine Disputations on Theology and Horror", *Collapse IV*, *op. cit.*, s. 61

⁴⁸ *Loc. cit.*

which holds together contradictions and sustains them in an impossible unity, without progressing towards synthesis.”⁴⁹ Det er nærliggende å se oxymoronet som en trope for Lovecrafts entiteter som helhet, som en sammenholding av motsetninger i en umulig enhet, noe også Cthulhu synes å være.

Blekkspruten kan, isolert sett, lignede en hodeskalle. China Miéville diskuterer i stort alvor det “cephalopode” i sin tekst “M. R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?”⁵⁰:

He [Victor Hugo] repeatedly stresses the octopus’s taxonomic transgression: it has no claws, but deploys vacuum as a weapon; it eats and shits with the same orifice (supposedly); it swims and walks and crawls; it is – as he stresses with ecstatic Kristevan disgust at the octopus-as-abstract – flaccid, gangrene-like, and, ‘horrifically [...] soft and yielding’.[*] The octopus is problematised ontology.⁵¹

Hodet til Lovecrafts Cthulhu består, skal vi tro Miévilles relativt sjeldne essay, av den problematiserte ontologi. Denne indre konflikten i skikkelsen selv, hodet som ikke er et hode og et samlende prinsipp, men tvert i mot tjener en oppløsende funksjon. Blekkspruten på toppen av menneskekroppen setter væren under press. De kjente bildene vi allerede har blitt gitt (dragen, blekkspruten, karikaturen av et menneske) oppløses. Vi siterte tidligere: “The Thing cannot be described – there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order.”

Det er interessant å merke seg at filosofen Gilles Deleuze kaller entiteter for hendelser snarere enn konsept. Å se Cthulhu som en infinitiv, noe som skjer, er helt klart fruktbart: “Sanna Entiteter är händelser, inte konsept [...] ENTITET=HÄNDELSE, det är terror, men också stor glädje.”⁵²(*). Vi vil senere komme tilbake til Deleuze og tenkningen om entiteten i oppgavens siste del. Thackers definisjon av blasfemisk liv åpner for nettopp dette ved at det

⁴⁹ Rosemary Jackson, *op. cit.*, s. 21

⁵⁰ Det følgende sitatet er en parafrasering og kommentering av Victor Hugo fra hans roman *The Toilers of the Sea* (1866). Miéville arbeider i essayet med å spore opphavet til blekksprut- og tentakelinteressen i *weird fiction* i det han kaller “French cephalopodia”, for å vise at denne tradisjonen skiller seg fra den klassiske gotiske. Linjen trekker han bakover til Jules Verne og Victor Hugo m. fl. til det som kan kalles “pre-Weird”. Han setter blekkspruten som en motsetning til kimæren som “afolkloric monstrousness”, men ville antageligvis vært enig i at Cthulhu kan kalles en slags kimære. For ordens skyld vil jeg nevne at asterisken henviser til en fotnote i Miévilles essay som igjen henviser til Hugos roman.

⁵¹ China Miéville, “M. R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?”, *Collapse IV*, *op. cit.*, s. 109

⁵² Mattias Fyhr, *op. cit.*, s. 204 *Mattias Fyhr har oversatt Deleuze her: “Les vraies Entités sont des événements, non pas des concepts [...] ENTITÉ=ÉVÈNEMENT, c’est de la terreur, mais aussi beaucoup de joie. [...]”

som *lever* ikke burde *levd*. Det vil si at entiteten defineres i kraft av det motsigelsesfylte ved at den skjer. I sammenheng med blekksprutens posisjon som kronen på verket (hodet som “problematised ontology”), står Cthulhu fremfor oss som noe mer enn kun et monster. Han er noe som stadig blir til, noe som dannes og omdannes. Alt dette finner gjenlyd i teksten selv. Jeg gjengir hele passasjen som beskriver scenen hvor Johansen renner skipet inn i det forfølgende monsteret:

The awful squid-head with writhing feelers came nearly up to the bowsprit of the sturdy yacht, but Johansen drove on relentlessly. There was a bursting as of an exploding bladder, a slushy nastiness as of a cloven sunfish, a stench as of a thousand opened graves, and a sound that the chronicler could not put on paper. For an instant the ship was befouled by an acrid and blinding green cloud, and then there was only a venomous seething astern; where – God in heaven! – the scattered plasticity of that nameless sky-spawn was nebulously *recombining* in its hateful original form [...]⁵³

I et forsøk på å samle trådene kan man se hvordan “the awful squid-head” blir metonymisk for skapningen i sin helhet. Man kan kanskje si at det er et ontologisk problem som forfølger sjømennene, frem til det oppløses i det som virker som gass og tyktflytende væske. Uunngåelig gjendannes denne monstrøse skikkelsen og alle de spørsmål den reiser. Fortellingenes mange lag er en stadig tildekning og avdekning av det som venter på å vise seg, og som til slutt leder ned til R’lyeh og Cthulhu selv. Den konkrete handlingen virker kun som en slags ytre staffasje rundt urvesenet som er plassert i sentrum av det hele. “The Call of Cthulhu” viser også, som vi nå skal se, at Cthulhu (og da hovedsaklig Cthulhu som entitet, dvs. som hendelse), kun kan nåes via det estetiske.

Det livgivende blikk: en estetisk betraktning

De møter vi får med Cthulhu forut for Johansens beretning, er gjennom et basrelieff og en statuett. I begge tilfeller ser vi noe som går utover en vanlig beskrivelse og nærmer seg en ekfrase. Vivian Ralickas påpeker at det virker umulig for subjektene i Lovecrafts tekster å betrakte kunst med et objektiverende, distansert blikk. Snarere er det David Freedbergs “gaze that enlivens” som gjør at det avbildede objekt smelter sammen med sin idé: “[...] the affective power that art commands in Lovecraft—its sacred, ritualistic function—is intrinsic to characters’ viewing of art works with what David Freedberg calls the gaze that “enlivens,”

⁵³ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 156

even when the object in question is neither anthropomorphic nor figurative.”⁵⁴ Dette er et sentralt poeng: Foreningen av et blick på kunsten som primært er affektivt med den rituelle funksjon kunstverkene har i historien, utgjør en innsettelse av tekstens objekt, som her er Cthulhu, til en innsettelse av et estetisk sentrum. I “The Call of Cthulhu” ser vi at statuetten Legrasse har med seg ble brukt av voodoo-kulten som deres fokus for tilbedelse, samtidig som Cthulhu selv sies å være “the central idea of their loathsome faith.”⁵⁵ Burleson gjør et poeng av dette, som han mener er en selvreferensiell kommentar på tekstens egen oppbygning. At teksten arbeider i sirkler som stadig veksler mellom å vise og å skjule Cthulhu selv, et synspunkt jeg langt på vei deler:

The statue of Cthulhu, upon its pedestal, rests inside a circular bonfire, outside of which a circle of celebrants dances, and farther out, beyond this revolving circle of dancers, stands a circle of ten gallows from which the mutilated human sacrifices hang. The effect again seems to make Cthulhu central to a telescoped sequence, but we note [...] that it is not Cthulhu who rests as a presence [...], but his image.⁵⁶

Dersom man kan oversette “the gaze that enlivens” med det livgivende blick, er det nettopp dette blikket som bringer Cthulhu frem i historien gjennom avbildningen av ham. Burleson sier at det ikke er Cthulhu selv som er i midten, men avbildningen av ham. Dersom vi er enige med Ralickas, utgjør dette egentlig ikke noen forskjell. Der er sammensmeltningen av bildet med sin idé som blir det sentrale – behovet for å knytte form til idé. “[...] [The] viewers’ desire causes them to conflate the prototype, either the god or spirit depicted in the image, and its representation, thereby perceiving what is absent as present in the image.”⁵⁷ Enda mer interessant blir det når Ralickas påpeker med Freedman at Lovecrafts akademiske karakterer også reagerer instinktivt og affektivt på statuetten, snarere enn distansert og betraktende slik det estetiske blick fordrer. Også de investerer det livgivende blick i gjenstanden de står overfor:

One sight of the thing had been enough to throw the assembled men of science into a state of tense excitement, and they lost no time in crowding around him [Legrasse] to gaze [min uthev.] at the diminutive figure whose utter strangeness and air of genuinely abysmal antiquity hinted so potently at unopened and archaic vistas. The figure [...] was finally passed

⁵⁴ Vivian Ralickas, “Art, Cosmic Horror, and the Fetishizing Gaze in the Fiction of H. P. Lovecraft”, *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 19, No. 3, 2008, s. 299

⁵⁵ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 139

⁵⁶ Donald R. Burleson, *op. cit.*, s. 81

⁵⁷ Vivian Ralickas, *op. cit.* s. 300

slowly from man to man for close and careful study [...] The aspect of the whole was abnormally life-like, and the more subtly fearful because its source was so totally unknown.⁵⁸

I sitatets første del viser det seg nærmest en eksaltasjon. Vi kan også merke oss at de deskriptive passasjene som vedrører statuetten selv, er fra papirene til professor Angell som også er en fremtredende akademiker. Det er det livgivende blikk som modus for betraktning som presser seg på akademikerne, slik det også tydelig er til stede blant medlemmene av voodookulten og inuittstammen. “When not stifled by the cultural repression demanded by the aesthetic gaze, our act of viewing seeks to make the figure in a representation real, as in sacred art. We treat it, desire it, and engage with it as though it were incarnate [...]”⁵⁹ Ralickas viser at nettopp denne utviskingen av skillet mellom høy og lav kunstforståelse er fremtredende i mange av Lovecrafts tekster. Dette viser seg også i Johansens betraktning av R’lyeh som vi så tidligere: “Without knowing what futurism is like, Johansen achieved something very close to it when he spoke of the city; for instead of describing any definite structure or building, he dwells only on broad impressions [...]”.

To ting ved Ralickas analyse viser seg helt sentrale i det følgende: Det livgivende blikk som aktiverer en sammenføyning av bilde og idé, eller representasjon og idé, og at dette blikket beveger verket mot noe som kan betraktes som hellig. Både for tilbederne av Cthulhu og akademikerne som betrakter statuetten er reaksjonen affektiv og livgivende. Ralickas finner her frem til det man kan kalle et kunstnerisk grep fra Lovecrafts side: “[...] the pragmatic function the gaze assumes in Lovecraft is by no means accidental, since it is a symptom of the pivotal role art plays in his mythos: to heighten and concentrate the mood of cosmic horror.”⁶⁰

Kunsten hos Lovecraft er et virkemiddel for å fremkalle en fryktfølelse som skriver seg av det kunsten gjør med oss når den forskyver grenser. Når vi ikke evner å kontrollere responsen og innta et distansert og intellektuelt blikk, blir tilsvaret på kunsten affektivt. Vi reagerer som reagerte vi på noe hellig eller blasfemisk, som om noe blir dratt ned foran oss, inn i det vi betrakter og gjør det levende. Når statuetten av Cthulhu betraktes i fortellingen, er det Cthulhu selv med alle sine implikasjoner som formidles til de som ser den. Muligens er den beste måten å lese “The Call of Cthulhu” på nettopp affektiv. Å lese litteratur er en

⁵⁸ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 133-134

⁵⁹ Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 300

⁶⁰ *Ibid.*, s. 299

erfaringssak og en følelsessak like mye som en intellektuell disiplin. Rent intellektuelt betraktet er Cthulhu latterlig, noe som i andre omgang muligens betyr at teksten fordrer en viss oppløsning av estetisk kontroll. Jeg påstår at man må lese med et annet blikk, “[for] so-called “primitive” people are the most susceptible to viewing art with the enlivening gaze”⁶¹. Man må lese primitivt.

Cthulhu kan kun nåes gjennom sine estetiske representasjoner. Dette innebærer at man må lese på en måte som bringer det estetiske “ned” mot det affektive nivå. Burleson skriver: “For Cthulhu, the narrator concludes from reading Johansen’s diary, “there is no language”[...], just as there is no exactitude or consistency of sculpture. We are structurally and linguistically separated from Cthulhu.”⁶² Cthulhu er ikke-språklig, ikke-intellektuell (fra et menneskelig ståsted), men like fullt avbildet i rigid stein – han er en “central idea”. Mulighetene for å nå frem til og forstå Cthulhu gjennom intellektet, eller å betrakte Cthulhu med et estetisk blikk, er dermed avgrenset til avskygningene av ham: basrelieffet eller statuetten. For å forskyve blikket mot Cthulhu selv, må blikket bli til det “primitive” blikk. Vi som lesere må trekke ideen ned i “The Call of Cthulhu” på samme måte som voodookulten lar ideen smelte sammen med prototypen.

I sin lesning skriver Donald Burleson: “To the extent that Cthulhu seems in any way central, he becomes an allegorization of the textually necessary absence of a center.”⁶³ Burlesons forsøk på en slags dekonstruktiv metode er litt vanskelig å bedømme, men mer riktig er det kanskje å omformulere og si at Cthulhu er senteret som utfordrer ideen om et senter. Cthulhu fremtrer først som basrelieff, eller lavrelieff, tett opp mot bakgrunnen, nesten i ett med den. Senere trer han frem som en statuett som er tredimensjonal, og “abnormally life-like”, før han i Johansens fortelling trer frem i sin fulle tyngde, oppløses ved “død”, og gjendannes. Som et spørsmål som stilles på ny, eller en hendelse som vil skje igjen og igjen, er det vi må forstå Cthulhu.

Denne stadig fremadskridende fremtredelsen gjør at tekstens kronologi følger Cthulhus bevegelser mot leseren, snarere enn den tekstimmanente tidsregningen. Nettopp av den grunn er det rart at det stadig understrekes at Cthulhu er umulig å beskrive i nesten samme åndedrag

⁶¹ *Ibid.*, s. 306

⁶² Donald R. Burleson, *op. cit.*, s. 81

⁶³ *Loc. cit.*

som hans fremtredelse blir mer og mer monumental og “virkelig”. Graden av ikke-språklighet som knyttes til Cthulhus eksistens øker proporsjonalt med hans inntreden som noe mer enn et relieff eller en statuett. Det er hans endelige inntreden som fysisk virkelighet som umuliggjør ethvert forsøk på språklig håndtering (“The Thing cannot be described – there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy”). Når Lovecraft selv kommenterer sine monstre, skriver han: “Whatever an abnormal thing may be, its foremost quality must always be that of abnormality itself; so that in delineating it one must put prime stress on its departure from the natural order [...]”⁶⁴ Et av de største avvikene fra en naturlig orden er det som virker på utsiden av det språklige. Det er klart at Cthulhu er av en slik beskaffenhet. Han er blasfemisk liv, en levende kontradiksjon, et ontologisk og språklig problem. Cthulhu kontrasterer mennesket i verden som noe betydningsløst og temporært. Problemene som Cthulhu reiser, vil reise seg på ny, noe som Thurston også bemerker med en kiasme mot slutten: “What has risen may sink, and what has sunk may rise.”⁶⁵

Avrundning

Lovecrafts estetiske prosjekt dreier seg rundt en idé om det han kalte for “cosmic horror”. De fleste av hans tekster handler om menneskets situering i et univers hvor det har misforstått eller feiltolket sin rolle. På mange måter gjør han et nietzscheansk poeng: “I et eller annet avsides hjørne av universet, det som er støpt og formet som et uttall av flimrende solsystem, var det en gang en stjerne der noen kloke dyr oppfant erkjennelsen [...] Etter at naturen hadde trukket noen få åndedrag, størknet stjernen, og de kloke dyrene måtte dø.”⁶⁶

I denne lesningen har jeg forsøkt å etablere en inngang til oppgaven og dens problemorientering. Bare det faktum at menneskets stadige omformuleringer av grunnleggende spørsmål kan anta en slik form er unikt i seg selv. Lesningen av Lovecraft er å gå denne problematikken i møte ved å utsette seg for de erfaringer som formidles. Houellebecq skriver: “To create a great popular myth is to create a ritual that the reader awaits impatiently and to which he can return with mounting pleasure, seduced each time by a different repetition of terms, ever so imperceptibly altered to allow him to reach a new

⁶⁴ S.T. Joshi, David E. Schultz (ed.), *op. cit.*, s. 210

⁶⁵ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 157

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, “Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand”, *Hermeneutisk lesebok*, Sissel Lægrend, Torgeir skorgen (red.), Spartacus forlag, Oslo, 2001 s. 331

depth of experience.”⁶⁷ Det Houellebecq peker på her er det rituelle ved den litteraturen som jobber med erfaringen, den litteraturen som forsøker å oppnå en konkret effekt ved å hensette leseren i en bestemt sinnstilstand.

Gjennom lag på lag med narrasjon ser vi, som Wilcox, en by som i drømme, skjult, men som likevel kommer stadig nærmere. Jo nærmere den kommer jo vanskeligere er det å fange de elementene som definerer den i språk. Monsteret som hviler i dens midte, “dead but dreaming”, er det totale sammenbrudd. Eksaltasjonen som følger nettopp dette sammenbruddet er følelsesmessig, og kan gjerne intellektualiseres, men ikke nåes intellektuelt. Dette er tekstens rituelle karakter, noe som underbygger at det primært er snakk om erfaringslitteratur. Lovecraft selv skriver: “I refer to the aesthetic crystallisation of that burning and inextinguishable feeling of mixed wonder and oppression which the sensitive imagination experiences upon scaling itself and its restrictions against the vast and provocative abyss of the unknown.”⁶⁸ Denne “estetiske krystalliseringen” er posisjoneringen av mennesket i forhold til en utside representert ved monsteret. Cthulhu tjener som manifestasjonen av denne utsiden, en manifestasjon som paradoksalt nok ene og alene utgjør tekstens senter. Utsiden glir inn i fortellingen og blir dens sentrale element, slik Cthulhu alltid befinner seg på utsiden av teksten selv, alltid skjult bak flere lag, men hele tiden er *the central idea*. Utsiden og monsteret er målet som skal nås: Denne bevegelsen er Cthulhu som hendelse. Det er Cthulhu som skjer, når mennesket skyves ut og monsteret tar dets plass som hovedsak.

⁶⁷ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 37

⁶⁸ S.T. Joshi, David E. Schultz (ed.), *op. cit.*, s. 258

2. At the Mountains of Madness – en teoretisk innfallsport

The surface of the planet today is covered in a chain-linked mesh of associations that join together to form a man-made network of irregular density [...] This incessant flux bewilders humanity, engrossed as it tends to be by the cadaverous leaps and bounds of its own activities. But, in a few spots where the network's links are weakly woven, strange entities may allow a seeker, one who "thirsts for knowledge," to discern their existence.

Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*

Når vi nå beveger oss mot en analyse av et av Lovecrafts lengste verk, *At the Mountains of Madness* (1931), som ble publisert i *Astounding Stories* i tre nummer i 1936, er det med to konkrete siktemål for øyet: Først og fremst er det et forsøk på å finne frem til frykten som litterær erfaring i forhold til det sublime og det abjekte. Det blir med andre ord et spørsmål om erfaringens karakter og natur. Hvilken erfaring snakker vi om utover den estetiske som vi var inne på med "The Call of Cthulhu", og ved hva, og hvor finner den sted? Vivian Ralickas artikkel "'Cosmic Horror' and the Question of the Sublime in Lovecraft", drøfter vanskene med å snakke om en erfaring av det sublime i Lovecraft, noe som vil bli utgangspunktet for det følgende. Hun konkluderer med at en sublim lesning er umulig på grunn av at subjektet undermineres uten deretter å rekonstitueres, slik som både Burke og Kants tenkning om det sublime fordrer. Denne destruksjonen av subjektet forhindrer ifølge Ralickas en lesning av Lovecraft som en formidling av sublime erfaringer, fordi opplevelsen av det sublime avbrytes. Hun hevder at en lesning bør gå i en mer psykoanalytisk retning, at den nærmere bestemt bør rette seg inn mot Julia Kristevas begrep om det abjekte. Ralickas tese, som vi kommer tilbake til, kan oppsummeres og klargjøres ved et sitat:

In Lovecraft, the subject suffers from a violation of its sense of self, but it is graced with no consolatory understanding of the human condition to mollify its fragmented psyche. With its identity and the foundations of its culture destroyed, the subject who experiences cosmic horror always succumbs to one of three comparably dreadful fates, judging from the standpoint of a balanced, rational mind: insanity, death, or the embracing of its miscegenated and no longer human condition.⁶⁹

Det andre målet er videre å utdype Lovecrafts poetikk i forhold til hans mytologi. I sitt essay

⁶⁹ Vivian Ralickas, "'Cosmic Horror' and the Question of the Sublime in Lovecraft", *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 18, No. 3, 2007, s. 365

“Supernatural Horror in Literature” beskriver Lovecraft effekten av “cosmic horror” som: “[...] a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe’s utmost rim.”⁷⁰ I så måte blir dette en utdyping av den estetikken vi så utformet i “The Call of Cthulhu”, men her søker vi eksplisitt å knytte den opp i mot det teoretiske problemkompleks som det sublime og det abjekte utgjør i forbindelse med frykt som litterær erfaring. Denne analysen tjener altså som en inngang til spørsmålet om hvorvidt det er snakk om en sublim eller abjekt erfaring som affekterer oss i Lovecrafts tekster.

Før vi ser nærmere på den konkrete teoretiske problematikken i *At the Mountains of Madness* må vi fremlegge et sammendrag av handlingen. Rent kronologisk er fortellingen lett å følge og enkel nok å gjengi i grove trekk. Den rent språklige analysen av *At the Mountains of Madness* som tematiserer skiftene i Lovecrafts språk, og bevegelsen mellom det vitenskapelige og det poetiske, vil innlemmes i sammendraget. Denne spenningen tjener som et narrativt grep, hvis hovedanliggende er å vise skillene mellom det menneskelige og det overnaturlige.

Sammendrag og tekstuell analyse

Kortromanen *At the Mountains of Madness* finner sin rammefortelling i et brev skrevet til universitetsledelsen ved Miskatonic University⁷¹ for på det sterkeste å fraråde nok en ekspedisjon til Antarktis. Protagonisten og geologen, en viss Dyer, forteller den egentlige historien om hva som hendte deres ekspedisjon til isødet. Igjen ser vi Lovecrafts rammefortelling ta form av et narrativt brev, lignende de etterlatte papirene til protagonisten i “The Call of Cthulhu”: “I am forced into speech because men of science have refused to follow my advise without knowing why. It is altogether against my will that i tell my reasons for opposing this contemplated invasion of the Antarctic [sic.] [...]”⁷² Til forskjell fra “The

⁷⁰ Howard Phillips Lovecraft, “Supernatural Horror in Literature”, [1927], *The H.P. Lovecraft Omnibus 2: Dagon and Other Macabre Tales*, HarperCollinsPublishers, London, 2000, s. 427

⁷¹ Det fiktive Miskatonic University i den fiktive byen Arkham (Massachusetts), opptrer i flere av Lovecrafts fortellinger. Byen Arkham opptrer for første gang i “The Picture in the House” (1920), og universitetet Miskatonic ser vi for første gang i “Herbert West – Reanimator” (1922). Både byen og universitetet blir deretter sentrale deler i det som jeg i tråd med både Mattias Fyhr og Vivian Ralickas kaller Lovecraft-mytologien.

⁷² Howard Phillips Lovecraft, *At the Mountains of Madness*, [1936], *The H.P. Lovecraft Omnibus 1: At the Mountains of Madness*, HarperCollinsPublishers, London, 1999, s. 11

Call of Cthulhu” er vi i dette tilfelle helt inne på den narrative formidlingen til protagonisten som forteller om ekspedisjonen han ledet.

Allerede innledningsvis i beskrivelsen av noe så prosaisk som borreutstyret ser vi den realismen som etterstrebes ved bruk av terminologi: “Steel head, jointed rods, gasoline motor, collapsible wooden derrick, dynamiting paraphernalia, cording, rubbish-removal auger, and sectional piping for bores five inches wide and up to one thousand feet deep [...]”⁷³ Det er også verd å merke seg at på Lovecrafts tid var fortsatt deler av Antarktis utforsket, og S.T. Joshi bemerker at Lovecraft kunne arbeide innenfor disse topografiske rammene uten risiko for å bli motsagt rent geografisk. Med andre ord er *At the Mountains of Madness* preget av en minutiøs nøyaktighet, med flere angivelser av lengde- og breddegrad, samt detaljerte beskrivelser av utrustning og transportmidler. Narrativen er altså av en realistisk, vitenskapelig og teknologisk karakter, tidvis med referanser til det som har blitt sagt om ekspedisjonen i pressen, ettersom detaljer er blitt telegrafert fra isødet hjem til Arkham.

Etter en gjengivelse av reiseruten er det under innseilingen til Antarktis at landskapet for første gang antar poetiske dimensjoner. Dette bevirker en midlertidig oppløsning av den nøkternt vitenskapelige diskursen som til nå har vært dominant. Samtidig viser dette første språklige skiftet at protagonistene nå vender seg bort fra menneskenes område og at de er på vei ut i det ukjente: “As we left the inhabited world behind the sun sank lower and lower in the north, and stayed longer and longer above the horizon each day [...] On many occasions the curious atmospheric effects enchanted me vastly; these including a strikingly vivid mirage – the first I had ever seen – in which distant bergs became the battlements of unimaginable cosmic castles.”⁷⁴ Prolepsen ovenfor peker frem mot det de skal finne, en metropolis som kan lignes med “unimaginable cosmic castles”. Rett etter dette omslagspunktet ser vi en lignende tekstuell spenning mellom stram terminologi og poetisk oppløsning som bør gjengis:

These peaks were obviously the Admiralty Range discovered by Ross, and it would now be our task to round Cape Adare and sail down the east coast of Victoria Land to our contemplated base on the shore of McMurdo Sound, at the foot of the volcano Erebus in South Latitude 77° 9'. The last lap of the voyage was vivid and fancy-stirring. Great barren peaks of mystery loomed up constantly against the west as the low northern sun of noon or

⁷³ *Ibid.*, s. 12

⁷⁴ *Ibid.*, s. 15

the still lower horizon-grazing sun of midnight poured its hazy reddish rays over the white snow, bluish ice and water lanes, and black bits of exposed granite slope.⁷⁵

Det poetiske språket som følger etter “The last lap off...” hører det majestetiske, mystiske landskapet til, mens vitenskapens og teknologiens terminologi indikerer et menneskelig domene gitt ved breddegrader og prosaisk nøyaktige geografiske angivelser. Vi finner altså gjennomgående i hele fortellingen denne vekslingen mellom estetisk og vitenskapelig språk. Dette er noe som underbygger det vi så i “The Call of Cthulhu”, hvor formuleringen av ideen om at kunsten har en privilegert rolle som redskap for erkjennelse, stod sentralt.

De klare intertekstuelle referansene som introduseres på dette punktet er også viktige å nevne. I forbindelse med vulkanen Erebus siteres Poes ballade “Ulalume” direkte⁷⁶ etter at Dyer at er blitt gjort oppmerksom på det “poesque” ved scenen gjennom studenten Danforth. Videre alluderes det også til *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838): “Danforth was a great reader of bizarre material, and had talked a good deal of Poe. I was interested myself because of the antarctic scene of Poe’s only long story – the disturbing and enigmatical *Arthur Gordon Pym*.”⁷⁷ Lovecrafts beundring for Poe kommer også til syne i essayet “Supernatural Horror in Literature” hvor Poe vies et eget kapittel. Man kan si at Poe bringes inn som en fortolker av landskapet. Det er ikke vulkanen Erebus fra et geologisk perspektiv som er interessant, men snarere dens glidning over til å bli det poetiske Mount Yaanek fra Poes ballade.

Etter innseilingen og landefall på sydpolen er det lite som skjer før boring, sprenging og undersøkelser avdekker noen underlige avtrykk i stein. Konsekvensen blir at en professor Lake drar av sted nordvestover som leder av en provisorisk, uplanlagt underekspedisjon for å stille sin nysgjerrighet over disse avtrykkene. Lakes underekspedisjon følges gjennom mottatte meldinger i regelmessige intervaller som utgjør andre kapittel.

Handlingens oppbygging følges altså gjennom den trådløse korrespondansen mellom Lake og Dyer. Lake-ekspedisjonen finner flere avtrykk i stein som ligner det første, hvoretter leseren for første gang introduseres for fjellene som skal dominere den videre fortellingen gjennom

⁷⁵ *Ibid.*, s. 15-16

⁷⁶ ” – the lavas that restlessly roll/ Their sulphurous currents down Yaanek/ In the ultimate climes of the pole –/ That groan as they roll down Mount Yaanek/ In the realms of the boreal pole”

⁷⁷ *Ibid.*, s. 17

en melding fra Lake til Dyer: “‘You can’t imagine anything like this. Highest peaks must go over thirty-five thousand feet [...] Possibly pre-Cambrian slate with other strata mixed in. Queer skyline effects – regular sections of cubes clinging to highest peaks. Whole thing marvelous in red-gold light of low sun. Like land of mystery in a dream or gateway to forbidden world of untrodden wonder. Wish you were here to study.’”⁷⁸ Vi formidles “the Mountains of Madness” som en annen verden gjennom Lakes sublime erfaring. Fjellene ligner noe ingen før har sett, både i størrelse og lyssetting. Vi fortelles om et drømmemysterium, eller en port til en forbudt verden “of untrodden wonder”. Her begynner oppbygningen av en slags “cumulative horror” som Lovecraft selv fremholdt som en av fortellingens fremste kvaliteter.

Etter hvert avdekkes under på under. Først i form av geologiske og biologiske funn som tyder på tidligere tropisk klima, frem til åpningen av en underjordisk hule hvor man finner skapningene som kalles for “the Elder Things”. Først i fossil form, før senere meldinger rapporterer om funn av intakte eksemplarer. Skapninger av en planteaktig fremtoning og av stor størrelse. Disse presenteres deretter gjennom mange siders gjengivelse av nitid disseksjon og vitenskapelige beskrivelser, kjemisk rensset for poetiske innslag hvorav jeg gjengir et utdrag:

At top of torso blunt, bulbous neck of lighter gray, with gill-like suggestions, holds yellowish five-pointed starfish-shaped apparent head covered with three-inch wiry cilia of various prismatic colors. Head thick and puffy, about two feet point to point, with three-inch flexible yellowish tubes projecting from each point. Slit in exact center of top probably breathing aperture. At end of each tube is spherical expansion where yellowish membrane rolls back on handling to reveal glassy, red-irised globe, evidently an eye. Five slightly longer reddish tubes start from inner angles of starfish-shaped head and end in saclike swellings of same color which, upon pressure, open to bell-shaped orifices two inches maximum diameter and lined with sharp, white tooth like projections - probably mouths. All these tubes, cilia, and points of starfish head, found folded tightly down; tubes and points clinging to bulbous neck and torso. Flexibility surprising despite vast toughness.⁷⁹

De har læraktig hud i mange lag, og stjerneformede hoder. Disse skapningene er åpenbart også kilden til avtrykkene som ble funnet i stein tidligere. Michel Houellebecq skriver: “It would seem to be a discovery he made alone: that using science’s vocabulary can serve as an extraordinary stimulant to the poetic imagination. The precise, minutely detailed content,

⁷⁸ *Ibid.*, s. 24

⁷⁹ *Ibid.*, s. 34

dense and theoretical, encyclopedic in its perspective, produces a hallucinatory effect.”⁸⁰ En gjennomlesning av måten Lovecraft presenterer disse fremmede skapningene på, viser at Houellebecq er inne på noe vesentlig. Karakteristisk er det at jo grundigere de beskrives, jo mer massivt annerledes og fremmede trer de frem for leserens forståelse. Et viktig moment er at denne vitenskapelige beskrivelsen henger sammen med den sympatien for disse skapningene som senere vokser frem. Å underlegge dem disseksjon impliserer en menneskeliggjøring av dem som senere vil kunne sees i forhold til fortellingens virkelige Andre.

I den videre beskrivelsen av skapningene, og for å kontrastere den enorme vitenskapelige utlegningen, knytter Lovecraft direkte opp til sin egen mytologi og noen andre av sine egne, tidligere tekster: “Arrangements reminds one of certain monsters of primal myth, especially fabled Elder Things in *Necronomicon*.”⁸¹ og senere: “Dyer and Pabodie have read *Necronomicon* and seen Clark Ashton Smith’s nightmare paintings based on the text, and will understand when I speak of Elder Things supposed to have created all earth life as jest or mistake. [...] Also like prehistoric folklore things Wilmarth has spoken of – Cthulhu cult appendages, etc.”⁸² Wilmarth er protagonisten i “The Whisperer in Darkness” fra 1930, som vi senere vil stifte bekjentskap med, også han professor ved Miskatonic, og *Necronomicon* er den fiktive boken som opptrer i en mengde av Lovecrafts fortellinger. Denne selvreferensielle intertekstualiteten bidrar først og fremst til å posisjonere det som følger innenfor en mytisk/mytologisk ramme, samtidig som det kaster ytterligere mystikk over de vitenskapelige funnene som gjøres. I tillegg underbygges dermed ideen om menneskets posisjon som uvitende om sitt opphav og sin skjebne. Etter funnet, og disseksjonen av et eksemplar er rapportert, opphører plutselig kommunikasjonen mellom Lake-ekspedisjonen og hovedekspedisjonen over natten. Dyer og noen flere drar etter for å undersøke.

Under flyturen skjer et nytt poetisk skift i fortellingen, idet Dyer og de andre får øye på de gigantiske fjellene som Lake beskrev, og noe som kan ligne en luftspeiling av en by i blant dem. I denne arkitektoniske beskrivelsen ser vi den språkanvendelsen som vi tidligere diskuterte og som umuliggjør en klar visualisering av det som beskrives. Det som følger er en slags destruksjon av språkets mulighet som deskriptivt meningsbærende gjennom en ren

⁸⁰ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 74

⁸¹ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 32

⁸² *Ibid.*, s. 35

bombardering av inntrykk og former. Ikke helt ulikt beskrivelsen av R'lyeh i "The Call of Cthulhu", men massivt utvidet og intensivert:

The effect was that of a Cyclopean city of no architecture known to man or to human imagination, with vast aggregations of night-black masonry embodying monstrous perversions of geometrical laws. There were truncated cones, sometimes terraced or fluted, surmounted by tall cylindrical shafts here and there bulbously enlarged and often capped with tiers of thinnish scalloped disks; and strange beetling, table-like constructions suggesting piles of multitudinous rectangular slabs or circular plates of five-pointed stars with each one overlapping the one beneath. There were composite cones and pyramids either alone or surmounting cylinders or cubes or flatter truncated cones and pyramids, and occasional needle-like spires in curious clusters of five.⁸³

Å følge en sånn beskrivelse ved å visualisere det som beskrives annet enn glimtvis er nærmest umulig. Senere skal vi komme tilbake til dette i behandlingen av det sublime. Det ovenstående er tydelig et eksempel på fantasiens to akter i foreningen av et inntrykk: *auffassung* og *zusammenfassung* hos Kant – det å ta inn og det å holde sammen inntrykk. Menneskets evne til å ta inn og holde sammen er begrenset, noe Lovecraft aktivt benytter seg av. Teksten opererer således på et erfaringsplan ved å sprengte en form for sammenholdende lesning. Dette vises ved det paradoksale: at både den grundige disseksjonen av "the Elder Things", samt denne lange poetisk-arkitektoniske overstrømmingen gitt uten opphold, lar begge objektene stå igjen som fundamentalt uklare. Lengden på, og mengden av beskrivelse er omvendt proporsjonalt med objektets klarhet for leseren. Graham Harman kommenterer denne tekstuelle strategien i sin artikkel "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl": "The near-incoherence of such descriptions undercuts any attempt to render them in visual form. The very *point* of the descriptions is that they fail, hinting only obliquely at some unspeakable stratum of reality."⁸⁴ Houellebecq på den andre siden konsentrerer seg om effekten Lovecraft frembringer i disse distinkte passasjene, hvis poeng, i følge Harman, er at beskrivelsen mislykkes: "Here more so than elsewhere, we find ourselves before a new world. Fear itself disappears. All human sentiments disappear save fascination, never before so purely isolated."⁸⁵ Det er isolert fascinasjon, frykt og undring, hvor undringen for et øyeblikk får overtaket som etterstrebes.

Ved ankomst til leiren finner de den i ruiner. Alle menneskene og trekkhundene blir funnet myrdet og sønderrevet utenom en student og en hund, og fossilene er blitt begravd i underlige

⁸³ *Ibid.*, s. 45-46

⁸⁴ Graham Harman, "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl", *Collapse IV*, *op. cit.*, s. 339

⁸⁵ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 63

femkantede hauger. De åtte intakte eksemplarene av de mystiske vesenene er som blåst bort. I tillegg finner man også spor av disseksjon utført på noen av forskerne som var med Lake. Åpenbart er det at leiren, menneskene, og redskapene er undersøkt og fiklet med av noe som virker mer nysgjerrig og usikkert, enn regelrett ondsinnet. Hele passasjen skildres ikke uten en viss vannviddets komikk. Dyer og Danforth bestemmer seg for å dra etter på leting etter den forsvunne studenten.

Når de flyr opp mot “the mountains of madness” har fortellingen forlatt det vitenskapelige paradigme, og protagonistene har snarere antatt en kunstners assosiasjonsevne:

The touch of evil mystery in these barrier mountains, and in the beckoning sea of opalescent sky glimpsed betwixt their summits, was a highly subtle and attenuated matter not to be explained in literal words. Rather was it an affair of vague psychological symbolism and aesthetic association – *a thing mixed up with exotic poetry and paintings, and with archaic myths lurking in shunned and forbidden volumes* [min uthev.].⁸⁶

Vitenskapen er et tilbakelagt stadium for erkjennelse, og foran dem ligger en verden som kun kan forstås i estetisk sammenheng. Fjellene er fremmede, annerledes, og bakenfor det daglige språkets muligheter. Ikke bare denoterer de en grense for menneskets språkevne, men de tvinger også betrakteren til å innta et blikk som knytter dem til kunst og mytologi: “And then [...] we did indeed stare across the momentous divide and over the unsampled secrets of an elder and utterly alien earth.”⁸⁷ Den gigantiske byen de ser er prototypen av den tidligere luftspeilingen, og trer frem for dem som en arkitektonisk og ontologisk utfordring lignende den vi så i “The Call of Cthulhu”: “a megalopolis ranking with such whispered prehuman blasphemies as Valusia, R’lyeh, Ib in the land of Mnar, and the Nameless City of Arabia Deserta.”⁸⁸ Byer som aldri skulle eksistert, og som følgelig heller ikke gjør det utenfor Lovecrafts mytologi som det her refereres ekstensivt til. I teksten er Dyer og Danforth i et mytologisk landskap som henspiller på en virkelighet de ikke trodde fantes. Leseren er videre i en myte innhyllet i nok en myte, begge skapt av Lovecraft selv.

Etterfølgende landingen vies store tekstuelle områder til utforskningen av denne mystiske byen på plataet mellom fjellene. I denne gigantiske, millioner av år gamle steinlabyrinten tvinges de til å legge ut sammenrullet papir som en ariadnetråd for å finne tilbake. På

⁸⁶ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 61

⁸⁷ *Ibid.*, s. 62

⁸⁸ *Ibid.*, s. 66

veggene gjennom hele byen er det bilder og statuer som illustrerer historien til de underlige skapningene som en gang bebodde den. Det som nå hender, idet Dyer og Danforth avleser deres historie, er en dragning mot “the Elder Things”, som kommer frem i beskrivelsen av deres sivilisasjon og kunst: “The technique, we soon saw, was mature, accomplished, and aesthetically evolved to the highest degree of civilized mastery, though utterly alien in every detail to any known art tradition of the human race. [...] Those who see our photographs will probably find its closest analogue in certain grotesque conceptions of the most daring futurists.”⁸⁹ Her, som i “The Call of Cthulhu”, blir disse byggverkene av ufattbar alder knyttet til futurismen. Sammenstillingen av uoverskuelig fortid og futurisme arbeider i en dialektikk som opphever den tidsmessige dimensjonen, og gir det hele et evighetsperspektiv.

I avlesningen av bildene gis historien til skapningene som kom til jorden den gang månen og jorden nettopp var blitt adskilt. Historien er såpass lang og komplisert at den ikke skal gjengis her. Tilstrekkelig er det å nevne at hele deres historie, frem til undergangen som kommer når deres egne slaver, en monstrøs form for slimete, uformbar masse til hvilke alt fysisk arbeid delegeres, gjør opprør, blir en form for imperiets vekst- og fall-fortelling. Mattias Fyhr, sammen med S.T. Joshi og Lovecraft selv, kobler det mer spesifikt til romerriket og tenker seg goterne som en inspirasjon til navnet som gis skapningene: “shoggoth”.

Etter å ha blitt presset fra skanse til skanse gjennom millioner av år, også bevirket av artsmessig forfall, trekker skapningene seg tilbake til Antarktis og byen de etter alle solemerker holder hellig, på grunn av noen gigantiske fjell som de tilber. Det som er viktigst for oss i denne lange delen av historien er identifikasjonen mellom de to forskerne og “the Elder Things/Old Ones”. De er en ny form for vesener som er en slags mellomting mellom monster og menneske. “The Old Ones [...] were strictly material, and must have their absolute origin within the known space-time continuum [...]”⁹⁰ Skapningene er med andre ord ikke en form for radikal annethet, noe også den grundige disseksjonspassasjen tjener som belegg for. De kan forstås og fortolkes vitenskapelig og intellektuelt, selv om det som åpenbares ved en slik forskning er urovekkende nok, deriblant menneskets genese. Rommet som skapes rundt dem er et rom for nysgjerrighet snarere enn frykt. Vesenene de skaper derimot, shoggotene, er noe helt annet, og representerer i *At the Mountains of Madness*

⁸⁹ *Ibid.*, s. 77-78

⁹⁰ *Ibid.*, s. 92

monsteret *par excellence*, det som trenger inn utenfra som noe radikalt annet for å krenke og håne.

I dypet av byen finner de likene av halvparten av eksemplarene som var borte fra Lakes leir. Alle har fått hodene fjernet, og som bildene har illustrert var det måten den formløse shoggoten gjorde det av med sine ofre på. På dette punkt er forståelsen Dyer har utviklet for De Gamle⁹¹ nærmest total: “Poor devils! After all, they were not evil things of their kind. They *were the men* [min uthev.] of another age and another order of being. [...] and this was their tragic homecoming. [...] what had they done that we would not have done in their place? [...] Radiates, vegetables, monstrosities, star spawn – whatever they had been, they were men!”⁹² Dette er ikke en metafor. Snarere er det en total identifikasjon med vesenene som våkner opp i et isøde som på deres tid var tropisk, og kommer hjem til en forlatt og ødelagt by for deretter å bli fortært av en shoggot. Denne sympatien mellom Dyer og De Gamle er implisitt en sympati med hele deres vitenskapelige tilnærming til verden og deres sivilisatoriske, enn si menneskelige prosjekt. “Scientists to the last”⁹³, som Dyer utbryter. Det som nå følger er en åpenbaring av det virkelige monsteret, sammenbruddet av all orden og mening.

Under flukten fra den gjenlevende shoggoten ser de to vitenskapsmennene seg tilbake:

Not Orpheus himself, or Lot’s wife, paid much more dearly for a backward glance. [...] We were on the track ahead as the nightmare, plastic column of fetid black iridescence oozed tightly onward through its fifteen-foot sinus, gathering unholy speed and driving before it a spiral, rethickening cloud of the pallid abyss vapor. It was a terrible, indescribable thing vaster than any subway train - a shapeless congeries of protoplasmic bubbles, faintly self-luminous, and with myriads of temporary eyes forming and un-forming as pustules of greenish light all over the tunnel-filling front that bore down upon us [...] ⁹⁴

Kontrasteringen mellom den plastisk formende og omformende shoggoten og den materialitet som De Gamle representerer er en konsekvens av en grundig oppbygd narrativ. Som vi tidligere har sett veksler fortellingen mellom det vitenskapelige og det poetiske rent språklig, og forholdet mellom De Gamle og monsteret er analogt med denne vekslingen. Frykten for det flytende og overstrømmende er det som manifesteres i uhyret som forfølger dem. På

⁹¹ Jeg forholder meg her til Mattias Fyhrs oversettelse av *The Elder Thing/The Old Ones*.

⁹² *Ibid.*, s. 126

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*, s. 131-133

samme måte som Cthulhu er shoggoten blasfemisk liv, slik Eugene Thacker definerer det: “The Shoggoths are bizarre examples of *dialethic*⁹⁵ *biologies*, contradictions that are living precisely because they are contradictory, or ‘blasphemous’”⁹⁶ Også Lovecrafts tekst underbygger dette: “What we did see [...] was something altogether different, and immeasurably more hideous and detestable. It was the utter, objective embodiment of the fantastic novelist’s ‘thing that should not be’ [...]”⁹⁷. Selv om det menneskelige allerede har blitt underminert gjennom oppdagelsen av at De Gamle er skaperne av menneskets forgjenger, er de fortsatt garantister for en slags orden som shoggoten igjen underminerer i kraft av å være det som ikke burde være: et ontologisk paradoks. I tillegg er de umulige å fange i språk, slik som Cthulhu var. Selv om shoggotene beskrives utførlig og ekstensivt, er de nærmest umulige å visualisere. De er ikke språklig tilgjengelige og unndrar seg en enhetlig fremstilling. Ei heller har shoggoten et språk, men mimer hånende språket De Gamle en gang benyttet seg av. Rosemary Jackson kommenterer Lovecrafts forhold til språket i sin bok *Fantasy, the literature of subversion*, og viser her til den språklige problematikk som kommer til syne i *At the Mountains of Madness*. Problemet hun sikter til er det som manifesterer seg når man prøver å gi språk til det ubeskrivelige og ikke-språklige:

H.P. Lovecraft’s horror fantasies are particularly self-conscious in their stress on the impossibility of naming this unnameable presence [...] Lovecraft’s *The Mountains of Madness* [sic.], for example, circles around this dark area in an attempt to get beyond language to something other, yet the endeavour to visualize and verbalize the unseen and unsayable is one which inevitably falls short, except by drawing attention to exactly this difficulty of utterance.⁹⁸

I tillegg til å representere denne språklige problematikken ved å demonstrere at språket som kommer til kort, har shoggotene evnen til å mime alle former og fasonger. De kan utvikle organer og innta de formene de ønsker. Dertil viser det seg at shoggotene har forsøkt å imitere De Gamles kunst, noe Dyer og Danforth I første omgang tok som tegn på den ytterste degenerasjon fra De Gamles side. Man kan ikke lese shoggoten uten å ta høyde for dens ironiske potensial som parodi på liv. En form for ondsinnet spøk: “Formless protoplasm able to *mock* [min uthev.] and reflect all forms and organs and processes - viscous agglutinations of bubbling cells - rubbery fifteen-foot spheroids infinitely plastic and ductile - slaves of suggestion, builders of cities - more and more sullen, more and more intelligent, more and

⁹⁵ Ordet “dialektisk” indikerer et forhold *uten* mulighet for syntese.

⁹⁶ Eugene Thacker, “Nine Disputations on Theology and Horror”, *Collapse IV*, *op. cit.*, s. 61

⁹⁷ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 132

⁹⁸ Rosemary Jackson, *op. cit.*, s. 39

more amphibious, more and more imitative!”⁹⁹ De er hånende overfor det de imiterer, og retter derigjennom et angrep mot det som er naturlig ved formene de inntar. Kaoset de representerer ligger dermed under formene som et ondsinnet potensial idet formene truer med å kollapse. Dette kaotiske elementet klarer ikke engang de avanserte og kunnskapsrike Gamle å holde i tømme. På mer enn ett vis demonstrerer shoggotene at det formløse og utflytende monstrøse seirer over kunnskap og orden til slutt.

De kommer seg unna, men Danforth betaler med forstanden idet de flyr gjennom passet og vekk fra fjellene. Nok en gang kikker han seg tilbake mens Dyer flyr, og får øye på noe blant fjellene i det fjerne: “All that Danforth has ever hinted is that the final horror was a mirage. It was not, he declares, anything connected with the cubes and caves of those echoing, vaporous, wormily-honeycombed mountains of madness which we crossed; but a single fantastic, demoniac glimpse, among the churning zenith clouds, of what lay back of those other violet westward mountains which the Old Ones had shunned and feared.”¹⁰⁰ Dette peker mot en skrekk som ligger bakenfor det allerede fortalte, og som De Gamle visste om. Denne formen for åpen slutt bestrider det S.T. Joshi hevder når han erklærer *At the Mountains of Madness* som en demytologisering av Lovecraft-myten. Joshi peker på at fortellingen må sees mer som en form for science-fiction. Lovecraft selv skriver: “In a sense, it might be called a sort of pale ‘scientifiction’ – but on the other hand, it belongs to the ‘Arthur Gordon Pym’ tradition.”¹⁰¹ I motsetning til det Joshi hevder, vil jeg påstå at *At the Mountains of Madness* innebærer en radikal utvidelse av Lovecraft-myten. Dette er noe det ovenstående sitatet helt klart vitner om idet det pekes utover mot noe annet der ute. Når det kommer til sjangerbestemmelse, er det verken en spøkelseshistorie eller science-fiction, det er “cosmic horror”. Hva dette innebærer skal vi se nærmere på i det følgende, når vi går inn i diskusjonen rundt det sublime og det abjekte som to måter å lokalisere en erfaring av ”cosmic horror” på i *At the Mountains of Madness*.

Spørsmålet om det sublime eller det abjekte i *At the Mountains of Madness*

Jeg nevnte innledningsvis i denne analysen at diskusjonen om muligheten av det sublime i Lovecrafts fiksjon begynner der Vivian Ralickas artikkel slutter. Ralickas forslag er en

⁹⁹ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 125-126

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 138

¹⁰¹ S.T. Joshi, David E. Schultz (ed.), *op. cit.*, s. 261

lesning av Lovecraft i lys av Julia Kristevas teori om det abjekte. Utgangspunktet for kritikken mot en lesning orientert mot det sublime er fraværet av “the sublime turn”, den sublime vending, som ifølge henne er essensiell. Hun spør: “In other words, is the sublime turn, a commonplace and pivotal aspect of the aesthetic category of sublimity, discernable in the Lovecraft Mythos?”¹⁰² Hovedtrekkene i Ralickas argumentasjon baserer seg på at subjektet hos Lovecraft på ingen måte er i stand til den formen for rekonstituering av subjektivitet og herredømme over naturen som det sublime fordrer, og Ralickas fører alt i alt en overbevisende argumentasjon. Spørsmålet blir i forlengelsen av dette hva som underbygger en lesning opp i mot det abjekte? Før vi går i den retningen, et det et spørsmål vi skal behandle: Hvor oppstår det sublime i Lovecrafts *At the Mountains of Madness*, dersom man med overhodet kan snakke om en slik erfaring?

En lokalisering av det sublime i *At the Mountains of Madness*

Lovecrafts poetikk slik den krystalliserer seg i det som kan kalles “cosmic horror”¹⁰³ er ifølge Ralickas basert på en underminering av det sublime, eller rettere sagt: en underminering av subjektet i den grad at dets rekonstruksjon, både i Burkes og Kants forstand, blir umuliggjort. Ralickas utdyper Lovecrafts estetiske posisjon: “Cosmic horror—that fear and awe [min uthev.] we feel when confronted by phenomena beyond our comprehension, whose scope extends beyond the narrow field of human affairs and boasts of cosmic significance [...]”¹⁰⁴ Det later til at “cosmic horror” helt klart står i et eller annet forhold til tenkningen omkring det sublime, og som vi senere skal se er *fear and awe* viktige bestanddeler i forbindelse med teoriene som befatter seg med dette begrepet. Subjektet overlever ikke den sublime vendingen fordi Lovecrafts poetikk angriper grunnlaget for dens fullbyrdelse: “[...] an analysis of its fictional expression in Lovecraft further demonstrates to what extent cosmic horror stands in stark contrast to the sublime: it destroys all aspects indispensable to the integrity of Lovecraft’s white, Anglo-Saxon, Protestant and predominantly male characters’

¹⁰² Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 364

¹⁰³ Slik jeg utdypet det i innledningen i dette kapittelet, beskrevet med Lovecrafts ord: “[...] a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe’s utmost rim.” Viktigst er menneskets plass innenfor en kosmisk ramme som ubetydelige, midlertidige, og uendelig selvforherligende i sin tro på en sentral rolle i en verden og et univers som ikke er deres.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

sense of selfhood— their traditions, morality, race, psyches, and bodies.”¹⁰⁵ Med andre ord er det grunnlaget for den estetiske betraktning som helhet som ødelegges.

Ralickas viser til et konkret punkt i *At the Mountains of Madness* i sin analyse. I forhold til Burke er det garantien for subjektets integritet som forsvinner, og sett i forbindelse med Kant er det grunnlaget for fornuften som ødelegges – begge deler er sentrale momenter som må være til stede for at man skal kunne snakke om en sublim vending. Innslagspunktet hvoretter den sublim erfaring, ifølge Ralickas, er en umulighet for karakterene, gjøres eksplisitt når de er på vei til Lakes leir etter at kommunikasjonen har opphørt:

Every incident of that four-and-a-half-hour flight is burned into my recollection because of its crucial position in my life. *It marked my loss, at the age of fifty-four, of all that peace and balance which the normal mind possesses* [min uthev.] through its accustomed conception of external Nature and Nature’s laws. Thenceforward the ten of us—but the student Danforth and myself above all others—were to face a hideously amplified world of lurking horrors which nothing can erase from our emotions, and which we would refrain from sharing with mankind if we could.¹⁰⁶

Denne understrekningen av tap, og distansen som etableres til “the normal mind” viser, hevder Ralickas, at den sublim erfaring er utenfor rekkevidde for Dyer. Det som for et normalt menneske ville kunne karakteriseres som sublimt, blir for Dyer kun en kilde til frykt. Opplevelsen endrer karakter fra å være sublim til bare å bli fryktelig. “This passage points to the erosion of an intelligible cultural narrative that situates the human being at its center as constituting the fundamental break with sublimity of Lovecraft’s cosmic horror [...]”¹⁰⁷ Dersom dette poenget er holdbart, vil en tett påfølgende passasje jeg snart vil komme til, gi oss litt problemer. Ralickas fremholder at Lovecrafts poetikk følger ideen om det sublim et stykke på veien, for deretter å konstituere seg selv gjennom et markant brudd med det sublim. Selv om Lovecrafts tekster forholder seg til subjektets fantasi som noe som konstant øves press på og fordrer en form for bevissthetsutvidelse, er det en faretruende mulighet for at det skrekkelige blir for stort og for nært til å håndtere.

Argumentasjonen fra Ralickas side beveger seg som vi ser på et tekst-immanent plan. Det vil si at hun forholder seg til den erfaringshorisont som Lovecrafts karakterer står innenfor. Fortellingen er skrevet i retrospektiv, og dertil næret av frykt knyttet til det protagonistene har

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 368

¹⁰⁶ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 43

¹⁰⁷ Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 375

opplevd, så Ralickas analyse finner et visst grunnlag i teksten. Forutsetningen for at dette skal være en korrekt bedømmelse, er at narrativen ikke kan tas til inntekt for et subjekt hvis fornuft og rasjonale fortsatt er i fungerende stand. Spørsmålet om leseren presser seg også på: Står vi som lesere på tilstrekkelig avstand til at den kulturelle ramme som desimeres i teksten kan rekonstrueres utenfor teksten av leseren selv? I den forstand vil man kunne få en erfaring av det sublime, selv om vendingen uteblir for protagonisten selv. Før vi kommer så langt, skal vi se nærmere på et konkret punkt i teksten som nærmest falbyr seg til en lesning som en sublim erfaring – også på et tekst-immanent plan. Den følgende passasjen, som vi kaller for fjellpassasjen, er vanskelig *ikke* å lese som formidlingen av en sublim erfaring, selv om passasjen hvoretter Ralickas fastslår at det sublime er utilgjengelig for Dyer, står på siden før:

Little by little, however, they rose grimly into the western sky; allowing us to distinguish various bare, bleak, blackish summits, and to catch the curious sense of fantasy which they inspired as seen in the reddish antarctic light against the provocative background of iridescent ice-dust clouds. In the whole spectacle there was a persistent, pervasive hint of stupendous secrecy and potential revelation. It was as if these stark, nightmare spires marked the pylons of a frightful gateway into forbidden spheres of dream, and *complex gulfs of remote time, space, and ultra-dimensionality*. I could not help feeling that they were evil things – mountains of madness *whose farther slopes looked out over some accursed ultimate abyss*. That seething, half-luminous cloud background held ineffable suggestions of a vague, *ethereal beyondness far more than terrestrially spatial*, and gave appalling reminders of the utter *remoteness, separateness, desolation, and aeon-long death* of this untrodden and unfathomed austral world. [mine uthev.]¹⁰⁸

Alle de uthevede momentene i passasjen er egenskaper som vanligvis heftes ved forståelsen og eksemplifiseringen av det sublime. Dette virker så overtydelig at man må snakke om en sublim opplevelse på et dypere nivå enn det Ralickas sier er “superficial, thematic comparisons”¹⁰⁹. Det virker som om fjellene åpner et landskap av umulige forestillinger. De er så gigantisk uforståelige at de utvider og presser på bevisstheten. Dyer fylles til randen av synet, og den stadige understrekningen av synets massive karakter er for påfallende til at dette lar seg ignorere.

Beskrivelsen av fjellene ovenfor gir oss også en anledning til igjen å peke på spenningen mellom *auffassung* og *zusammenfassung* som jeg nevnte tidligere. Begrepene henger sammen med betraktning generelt fra et kantiansk perspektiv. I forbindelse med det matematiske sublime (det som befatter seg med masse, mengde, og utstrekning) peker det på en konkret

¹⁰⁸ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 44

¹⁰⁹ Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 364

erfaring av størrelse, det vil si hva bevissthet kan ta inn og sette sammen før inntrykket er “fullt” og noe blir for stort til å sammenholdes i én akt. Kant skriver: “Naturen er altså sublim i de av dens fremtredelser hvis anskuelse medfører ideen om dens uendelighet. Dette kan bare skje når vår innbildningskrafts største bestrebelser er utilstrekkelig for å vurdere en gjenstands størrelse.”¹¹⁰ Det er imidlertid viktig å understreke at det ikke er objektet selv som er sublimt, men snarere ideen som reiser seg i subjektet selv. Ifølge Kant er det fornuftens triumf over naturen som er på ferde i opplevelsen av det sublime, noe som i bunn og grunn underbygger Ralickas poeng når hun påpeker at siden tittelen selv direkte henspiller på galskap, er det vanskelig å ta fortellingen til inntekt for en fornuftideenes og fremskrittets triumf.

Rent erfaringsmessig, sett fra leserens perspektiv, underbygger denne lange passasjen også en lesning av fjellene selv som noe sublimt fra Burkes empiriske ståsted. Formidlingen av inntrykket Dyer får, gjøres ekstensivt, rent tekstmessig, som for å bære med seg størrelsen på fjellene og følelsen av isolasjon som teksten hever frem, ut av teksten og over til leseren. I en parafrasering av Burke skriver Christine Battersby: “The sublime [...] was bound up with a ‘stretching’ of the nerve fibres: with tension and with feelings of terror and infinity generated by power, obscurity, magnitude, difficulty, absences (such as solitude, silence and darkness) and *impressions of endlessness* [min uthev.]”¹¹¹ Interessant her er vektleggingen av det rent fysiske aspektet som henspiller på mengde og anstrengelse. Nervefibrene strekkes i møte med det gigantiske og uoverskuelige objektet, et inntrykk som videreformidles til leseren ved mengden tekst som brukes i Dyers beskrivelse. Spørsmålet blir da hvorvidt den sublime erfaringen er mulig på et tekst-immanent plan, for Dyer selv, på tross av Ralickas argumenter.

Det later til at Dyer påfølgende sin oppdagelse av menneskets opphav “as jest or mistake”, og det grusomme som møtte dem i fjellene, fortsatt har evnen til å forfatte en koherent, velartikulert narrativ. Hvis Dyer var, som Ralickas implisitt hevder, et erodert subjekt, ville han ikke kunne feste en sublim erfaring i tekst slik det virker nærliggende å tolke fjellpassasjen ovenfor som. Altså koker det ned til et spørsmål om protagonistenes erfaring kontra leserens erfaring.

¹¹⁰ Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, [1790] no. overs. og utv. Espen Hammer, Pax Forlag, Oslo, 1995, s. 129

¹¹¹ Christine Battersby, *The Sublime, Terror, and Human Difference*, Routledge, New York, 2007, s. 8

Det virker naturlig å konkludere med at *At the Mountains of Madness* ikke kan leses uten et sideblikk på det sublime. Man er med på erfaringens intensivering og stigning, men gjeninnsettelsen av orden, herredømme, og fornuft er blitt umulig. Ralickas på sin side knytter Lovecrafts “cosmic horror” til det abjekte, som dikotomisk posisjonert overfor det sublime, samtidig som de to begrepene deler en del egenskaper. I det følgende skal vi se hvordan Ralickas argumenterer for en lesning av Lovecraft opp i mot det abjekte slik Julia Kristeva behandler begrepet i *Powers of Horror*, og da spesielt i forbindelse med det som invaderer kroppen: “Julia Kristeva’s notion of the abject, particularly what she identifies as the defilement of the subject’s ‘clean and proper body’ in the throes of abjection, informs what I identify as the immutable fragmentation and pollution of subjective integrity that cosmic horror performs.”¹¹² Vi ser her umuligheten av det sublime idet subjektet “fragmenterer” og “forurenses” som en konsekvens av den bevegelsen som innstiftes. Det abjekte er en årsak til at den sublime vending er umulig.

Gegensatz – Det abjekte

Innslagspunktet for Ralickas favorisering av det abjekte som tolkningsredskap, er det sublimes tilknytning til oppløftingen av det menneskelige. Det abjekte, på den andre siden, forholder seg til en form for nedkastelse – “in abjection the subject is humbled. Its sense of self is unhinged.”¹¹³ Denne invasjonen av subjektet selv er litt vanskelig å spore rent tematisk og vel så komplisert å finne belegg for rent tekstuelt i *At the Mountains of Madness*. Det er viktig å understreke at jeg er enig med Ralickas i at en lesning av Lovecrafts poetikk i forhold til det abjekte er fruktbart i mange tilfeller. Allikevel ser jeg ikke at *At the Mountains of Madness* har et tekstuelt grunnlag som støtter opp under en slik lesning som mer enn tentativ.

Eksempelet hun trekker frem er likene av De Gamle som de finner uten hode. Ralickas gjør et freudiansk poeng: “The Old Ones of ‘Mountains’ are violently absorbed (and by extension emasculated) by the viscous, feminine contours of the Shoggoths.”¹¹⁴ Ordet “emasculatation” betyr kastrering, og også spesifikt i forhold til planter. Men i utvidet forstand noterer ordet en form for ydmykelse i forholdet mellom menn, noe som også underbygges av Dyers

¹¹² Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 388

¹¹³ *Ibid.*, s. 389

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 390

emosjonelle respons og sympati for De Gamle: “they were men!” En sympati med en ydmyket mann avtegner seg. Sett opp mot tradisjonelle lesninger av “det kvinnelige” som det flytende, formløse, og ikke minst slukende, så er Ralickas inne på noe: “Cosmic horror thus induces, to borrow the words Kristeva uses to describe abjection, “‘something maternal’ [...] to bear upon” the characters in Lovecraft’s fiction, as all motifs tied to the feminine in Lovecraft unveil an archaic abyss into which the self is condemned to plummet.”¹¹⁵ Det er riktig at de fleste kvinneskikkelser i Lovecrafts univers er av en antagonistisk karakter – hekser, degenererte matriarker, bærere av grusomme hemmeligheter – så Ralickas lesning av shoggoten som en slags feminin form er interessant.

I forlengelsen av dette hevder hun, kanskje noe mer søkt, at “[t]his process completes the dethroning of their reason and the irremediable alienation from the symbolic that cosmic horror carries out in the case of Danforth and Dyer in ‘Mountains’ [...]”¹¹⁶ Det stemmer at Danforth mister forstanden, men at Dyer frarøves noen form for forhold til det Kristeva (med Jacques Lacans terminologi) kaller den symbolske orden, virker litt som en villet lesning snarere enn noe man finner et konkret grunnlag i teksten for å hevde. Med mindre man anser De Gamles skjebne som noe overførbart til Dyer selv gjennom sympatien med De Gamle, tjener egentlig teksten mer som et grunnlag for å hevde at Dyers forankring innen den symbolske orden, som samfunnets og språkets orden, fortsatt er intakt om enn noe opprørt og utfordret. Dertil hører det også at han uttaler seg som en akademiker, hvit og anglosaksisk og innen den kulturelle ramme som han startet i.

Et kjønnsperspektiv

Det maskulint sublime kontra det feminint abjekte; dette er ikke en oppstilling som virker umulig i forhold til det tradisjonelle blikket på de to begrepene. Ifølge Christine Battersby er begrepet både hos Burke og Kant i utgangspunktet stilt opp mot det feminine, hvor kvinnen utgjør modellen for det som er skjønt i motsetning til det mer mektige sublime, som blir en betraktning forbeholdt det mannlige. Det følger nærmest implisitt at kvinnen ikke har noe med det sublime å bestille. Dette gjør Ralickas artikkel særdeles interessant idet den omvurderer det sublimes feminine motpart fra å være skjønnheten til å bli det maternale abjekte, noe vi for så vidt ble vist når hun påpekte shoggotens feminine konturer. I tillegg så

¹¹⁵ *Loc. cit.*

¹¹⁶ *Loc. cit.*

vi hvordan De Gamle, så vel som den sublime erfaring, nærmest slukes (blir "emasculated") av det abjekte.

Denne dialektikken i *At the Mountains of Madness* mellom de siviliserte og intellektuelt begavede Gamle på den ene siden, og det formløse, flytende monsteret på den andre, er nærmest gjengitt analogt til forholdet mellom det sublime og det abjekte slik Ralickas ser det for seg. Dette er et godt utgangspunkt for å underbygge en lesning av *At the Mountains of Madness* i forhold til det abjekte. Imidlertid er dette metatekstuelle nivået også det eneste stedet hvor man kan finne gode argumenter for en slik lesning av "cosmic horror" som nærmest synonymt med dette abjekte. For å summere opp Ralickas synspunkt i artikkelen kan vi sitere henne når hun skriver:

As I hope to have made clear, cosmic horror dramatizes a crisis in subjectivity whose dynamic force leads to an epiphany incommensurate with the affirmative scope of sublimity. Cosmic horror makes evident that not only is the culture that reconstitutes the subject's integrity at the sublime turn no longer viable, but no alternative has yet been found to replace it.¹¹⁷

Min innvending mot en lesning av "cosmic horror" som primært abjekt er gjort rede for ovenfor, idet jeg vil hevde at Dyer ikke er et ødelagt subjekt (Danforth passer derimot en slik beskrivelse), og at det ikke finnes tilstrekkelig tekstuell belegg for øvrig til å avskrive det sublime potensial som ligger i teksten, hvorav "fjellpassasjen" er det mest påfallende eksempel.

Koblingen Ralickas gjør mellom poetikken til Lovecraft og det abjekte gir ikke mye rom for divergerende lesninger. Med andre ord er det en lese måte som står i fare for å bli noe monopoliserende. Det er lite som underbygger en lese måte som er så totaliserende, og da spesielt i forbindelse med *At the Mountains of Madness*. Det er også en del av grunnen til at jeg valgte å fokusere på nettopp denne teksten. Ikke for å vise at Ralickas nødvendigvis tar feil i sin prioritering av det abjekte, men for å vise at det ikke kan fungere som en universalnøkkel på alle Lovecrafts tekster, eller som en ubestridelig inngangsport til hans poetikk. Når det er sagt, er det mange av Lovecrafts tekster hvor det abjekte er en virkelig gyldig tilnærming, som vi senere vil se. I tillegg følger det at innvendingen mot det sublime begrenser seg til Burke og Kants forståelse av begrepet. Selv om disse er de klart autoritative

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 391

skikkelsene, er de langt i fra de eneste. Det er vanskelig å forestille seg at den styrken Lovecrafts tekster synes å inneha, ikke står i forhold til en eller annen form for sublim erfaring.

Oppsummering

Spørsmålet om hva som hender i *At the Mountains of Madness* fra et leserperspektiv, er nært knyttet til forståelsen av det tidsmessige og særlig det romlige i teksten. Det er ingen tvil om at Lovecrafts poetikk trekker enorm styrke fra dimensjonene og størrelsen på det univers den spiller seg ut innenfor. Lovecraft skriver:

My conception of phantasy, as a genuine art-form, is *an extension rather than a negation of reality*. [...] The true function of phantasy is to give the imagination a ground for limitless expansion, and to satisfy aesthetically the sincere and burning curiosity and sense of awe which a sensitive minority of mankind feel toward the alluring and provocative abysses of unplumbed space and unguessed entity which press in upon the known world from unknown infinities and in unknown relationships of time, space, matter, force, dimensionality, and consciousness.”¹¹⁸

Mattias Fyhr betegner dette som “Lovecrafts stora tema; att krafter från et helt annat tidrum i universum snuddar vid det mänskliga livet.”¹¹⁹ Ralickas lesning forholder seg i stor grad til Lovecrafts subjekter, mens jeg har støttet meg på Houellebecq når han hevder at alt karakterene hos Lovecraft behøver, er et fungerende sanseapparat: “all they needed was functional sensory equipment. Their sole function, in fact, would be to *perceive*.”¹²⁰ Jeg vil enda en gang understreke det grepet Lovecraft benytter seg av når han skaper karakterer som ikke spiser opp det Mattias Fyhr kaller de egentlige hovedpersonene: Monstrene, landskapene, og de gigantiske utenomjordiske metropoliserne: “I Lovecrafts skönlitteratur är arkitektur och landskap viktigare än människor [...]”¹²¹ Akkurat dette momentet står sentralt i *At the Mountains of Madness*. Fortellingens primære bestanddel er ikke protagonistene som sådan, snarere er det byen, det antarktiske landskapet, og monsteret som bebor det. Legger man dette til grunn står man mye nærmere en lesning som går langsmed en sublim erfaring, all den tid monster og landskap er klassiske tema i forbindelse med det sublime.

¹¹⁸ S.T. Joshi, David E. Schultz (ed.), *op. cit.*, s. 213

¹¹⁹ Mattias Fyhr, *op. cit.*, s. 129

¹²⁰ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 68

¹²¹ Mattias Fyhr, *op. cit.*, s. 138

Store deler av teksten vies arkitektoniske og geografiske beskrivelser, og ikke Danforth og Dyer, noe som ville vært tilfelle dersom de var tekstens sentrale anliggende. Slik vi så at Cthulhu fungerte som et stadig oppløsende og stadig gjenforenende senter i “The Call of Cthulhu”, er det fjellene, den uendelig gamle byen, og jorden det er reist av, som er det tekstuelle senter dersom et slikt kan etableres. Dette betyr at ideen om kosmisk skrekk, slik den kommer til syne i *At the Mountains of Madness*, både i tekstuell og tematisk forstand er uten et menneskelig senter. Det vil si, perspektivet forskyves fra det menneskelige over til De Gamle, for deretter å inntas av shoggoten og metropolisen. Den konsekvente bevegelsen bort fra det menneskelige og inn mot denne utvidelsen av fantasien som Lovecraft snakker om er hva vi står overfor. I løpet av et av hans lengste verk forekommer det ikke en eneste beskrivelse av et menneske, mens flere kapitler tar for seg landskapet og byen som hviler på plataet mellom fjellene. Det nærmeste man kommer noe menneskelig er på mange måter De Gamle. Fremmede vesener som vies mer rom og gis mer dybde enn de menneskelige protagonistene selv.

De språklige skiftene jeg viste til i analysen, hvor landskapet og byen skildres i et poetisk språk, mens De Gamle og ekspedisjonen skildres nøkternt og tidvis vitenskapelig, er en god måte å se hvorvidt man snakker om noe radikalt fremmed eller ikke i løpet av fortellingen. Akkurat denne effekten er det Lovecraft søker å oppnå. Når Poes Ulalume siteres i forbindelse med vulkanen Erebus, er det for å indikere retning: man på vei forbi det menneskelige og inn i et annet land, og i stedet for Erebus ser man fjellet med det mystiske navnet Yaanek mant frem av en dikter. Dyers kommentar, som nesten ikke kan leses metaforisk, “our return to the world” når han beskriver hjemreisen, understreker dette forholdet. Et annet eksempel på dette er de stadige referansene til den russiske kunsteren Nicholas Roerich (1874-1947) og hans malerier av asiatiske landskap. Ralickas teller så mye som syv referanser til Roerich i hele teksten. De gigantiske proporsjonene som Lovecraft maner frem i *At the Mountains of Madness*, fungerer nettopp ved poetisk å kontrastere dem til vitenskapelig anlagte mennesker.

Det tidsmessige perspektivet minner om det vi så i “The Call of Cthulhu” når nøyaktige tidspunkt og datoer kontrasteres med millioner på millioner av år, slik Houellebecq kommenterte. På samme måte ser man her at lengde- og breddegrader angis, mens det som refereres til poetisk er et landskap som sprenger rammene for det kartene forsøker å holde sammen. Dette utgjør en manifestasjon av menneskelig begrensning. *At the Mountains of*

Madness mener jeg leses best i ekspansjonens tegn. Ikke bare utvides det mytologiske bakteppe radikalt, men hele teksten hever frem en enorm størrelse på det litterære universet som vi som lesere, og mennesker, lever innenfor. Det er alt som lurer i dypet av denne verden og i rommet utenfor som er det sentrale.

Del II – Tre former for frykterfaring

3. Teoridel: Det sublime, det abjekte, og “das Unheimliche”

fear • n. **1** an unpleasant emotion caused by the threat of danger, pain, or harm. **2** the likelihood of something unwelcome happening. • v. **1** be afraid of. **2 (fear for)** be anxious about.
- ORIGIN Old English, ‘danger’.

Paperback Oxford English Dictionary

Innledning

Til nå har analysene tjent noen konkrete formål. Den første av “The Call of Cthulhu” er et forsøk på en inngang til Lovecrafts forfatterskap som i løpet av det følgende og fremover vil vise sin nytte gjennom dens klare estetiske agenda. Det vil si en estetikk som utfordrer det distanserte blikk, og peker henimot en affektiv lesning, en sammensmeltning av gjenstand og idé, utside og innside. Analysen av *At the Mountains of Madness* er en annen vei inn mot den sentrale tematikken. Vi har gått gjennom en tekstuell og tematisk analyse av det som skjer med protagonistene i forhold til fortellingens språklige og tematiske skifter, samt holdt oss nært den konkrete handlingen. Også her er det frykten som litterær erfaring i forbindelse med Lovecrafts poetikk som diskuteres, men fra et annet utgangspunkt. Mens erfaringen i den første analysen primært består i oppdagelsen av monsteret som ontologisk, språklig, og estetisk problem, en hendelse som setter en virkelighet under press, er frykterfaringen i *At the Mountains of Madness* av en litt annen karakter. Det er angrepet på antroposentrismen gjennom den rene og skjære størrelsen på dets omgivelser som er hovedsaken. Sydpolen selv, den fremmede metropolis på platået, og alderen av den verden og de vesenene som omgir protagonistene setter dem i verden som bagateller, som fotnoter.

Analysen tjente også som en teoretisk inngang som lot oss diskutere “cosmic horror” i forhold til det sublime og det abjekte som to forskjellige måter å fortolke fryktens erfaring på. Kanskje fungerer det som en foreløpig oppsummering å si at mens “The Call of Cthulhu” har karakter av hendelse i form av dens mange lag, og nærmest prosessuelt anlagte narrativ som leder oss ned til en entitet, et meningsproblem ved fortellingens slutt som ikke løses, så er *At*

the Mountains of Madness en mer kronologisk fortelling som gir oss en utfordring av vitenskap og antroposentriske forestillinger ved å reformulere og omkalfatre en fortelling om opprinnelse og den menneskelige situasjon.

Det sublime og det abjekte ble trukket frem som to begreper med relevans i forbindelse med frykt som litterær erfaring. Foreløpig har behandlingen vært prøvende, og antatt karakter av et forsøk på å nærme seg spørsmålet om hva frykten er og hvordan den virker. Med andre ord: Hva den består i og ved hvilke premisser den opererer. Imidlertid føyer de to begrepene seg uunngåelig til et tredje, nemlig Freuds *das Unheimliche*, som også finner tilsvar i Lovecrafts forfatterskap og hans teori om “cosmic horror”. Dette er et uomgjengelig begrep i vår sammenheng siden Freud eksplisitt kobler sitt *Unheimliche* til en kollektivt fortrenget animistisk reminisens. Det sublime, *das Unheimliche*, og det abjekte er de tre sentrale begreper som vil følge oss videre i denne delen. Alle har de en forbindelse med erfaringen av frykt i en eller annen nyanse, og dermed må hvert og ett av dem ses nærmere på i lys av Lovecrafts tekster. Vi vil finne dem alle nyttige, tilstede i tekstene og anvendelige på dem som en tilnærming, slik for eksempel det sublime kan leses inn i Lovecrafts tekster. Setningen i beskrivelsen av Cthulhu når han kommer ut av sitt hvelv: “A mountain walked or stumbled”¹²² er et klart eksempel på en metafor med sterkt sublimt potensial hva vedrører størrelse og kraft – et fjell satt i bevegelse. Samtidig har vi sett hvordan Ralickas argumenterer mot en sublim lesning fordi subjektet ifølge henne ødelegges i prosessen, en sublim vending dermed blir umulig: Både fornuftens og menneskets triumf over naturen, som hos Kant, eller Burkes “delight” umuliggjøres av et kraftig brudd når møtet med det sublime når sitt klimaks. Vi tillater oss en repetisjon av Ralickas ståsted:

If my analysis of the impossibility of a sublime experience in Lovecraft alludes to a psychoanalytic reading of his work, then it does so for a specific reason. Julia Kristeva’s notion of the abject, particularly what she identifies as the defilement of the subject’s “clean and proper body” in the throes of abjection, informs what I identify as the immutable fragmentation and pollution of subjective integrity that cosmic horror performs.¹²³

I det følgende skal vi se på disse to tilnærmingene, før vi skal introdusere *das Unheimliche* og ta det nærmere i øyesyn i forhold til Lovecraft og hans poetikk. Deretter vil jeg antyde en fjerde vei som vil forholde seg nært til Gilles Deleuze og hans tenkning om litteratur, hvilket jeg nevnte innledningsvis. Vi vil se av analysen som følger etter denne teoridelen, av *The*

¹²² Howard Phillips Lovecraft, “The Call of Cthulhu”, *op. cit.*, s. 154

¹²³ Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 388

Shadow over Innsmouth (1931), at både det abjekte og *das Unheimliche* trer frem som særs relevante og viktige, mens det sublime i store trekk må etterlates ved *the mountains of madness*. Spørsmålet er om det viser seg at ingen av dem er tilstrekkelig for å dekke inn den erfaring som søkes i Lovecrafts forfatterskap. Kanskje vil det bli åpenbart at den fjerde muligheten er mer fruktbar, og at den linjen dermed må trekkes til sitt endepunkt.

Før vi kommer dit vil jeg forsøke å klargjøre tre viktige begreper og hvordan de bør ses i forhold til Lovecrafts forfatterskap. Av behandlingen vil det fremgå at det er Lovecrafts verk som er mitt utgangspunkt og siktemål. Det vil si at jeg ikke pretenderer å gi en utfyllende genealogisk eller filosofisk behandling av disse begrepene, annet enn der hvor det tjener til å belyse sider ved Lovecrafts tekster. Med andre ord vil det være sider ved disse begrepene, og da spesielt i forhold til det sublime med sin massive historie, som vil forbli underbehandlet.

3.1 Lovecraft og det aborterte sublime

That is not dead which can eternal lie,
And with strange aeons even death may die.

Abdul Alhazred, *Necronomicon*

Helt siden Nicolas Boileaus franske oversettelse av *Peri Hypsous* i 1674, som fikk tittelen *Du Sublime* (Om det Sublime), har det vært et av de viktigste og mest utforskede begreper innen estetikken. Selv om manuskriptet er mangelfullt og forfatterens identitet og leveår er uvisst, oppnådde teksten en enorm popularitet. Som en form for opphøyet tale settes det sublime i forbindelse med litteratur og retorikk. “Longinus”, som dialogen vanligvis tilskrives sier: “Sublimity is a kind of eminence or excellence of discourse [...] For grandeur produces ecstasy rather than persuasion in the hearer; and the combination of wonder and astonishment always proves superior to the merely persuasive and pleasant.”¹²⁴ Hovedsakelig er det denne formen for elevert tale eller skrift som behandles. I tillegg formidles grepene som må brukes for å heve sine tilhørere opp på et nivå hvor de føler på det storslåtte og fantastiske i en form for undring og beundring. Det er en slags retorikkens adling av sine tilhørere og temaet selv som står i sentrum. Christine Battersby oversetter *Peri Hypsous* med *About Elevation*¹²⁵, og som tittelen viser er det et forsøk på å vekke de store følelser og formidle en form for storhet gjennom en oppadstigende bevegelse.

Noe påfallende er det at Lovecrafts poetikk også bærer i seg et sterkt preg av nettopp dette ønsket om effekt: “My conception of phantasy, as a genuine art-form, is *an extension rather than a negation of reality*. [...] The true function of phantasy is to give the imagination a ground for limitless expansion [...]”¹²⁶ og en “feeling of mixed wonder and oppression”¹²⁷. Begreper som “wonder”, “awe”, “astonishment” og “fear” kombineres med et ønske om en utvidelse av fantasiens grenser, en slags måte å fylle subjektet til randen på. John Baillie viser til en lignende ekspansjon når han skriver i sitt “An essay on the sublime” (1747) om betraktningen av gigantiske objekter: “this we found to be an effort of the soul to extend its

¹²⁴ ‘Longinus’, “On Sublimity”, *Classical Literary Criticism*, [1972], ed. Russel and Winterbottom, Oxford University Press, Oxford, 2008, s. 143

¹²⁵ Christine Battersby, *op. cit.*, s. 3

¹²⁶ S.T. Joshi, David E. Schultz (ed.), *op. cit.*, s. 213

¹²⁷ *Ibid.*, s. 258

being [...]”¹²⁸. Dette viser at det er momenter ved det sublime som er til stede i Lovecrafts fiksjon. Ralickas skrev som vi husker: “Cosmic horror—that *fear* and *awe* [mine uthev.] we feel when confronted by phenomena beyond our comprehension, whose scope extends beyond the narrow field of human affairs and boasts of cosmic significance [...]” Det er i denne bevegelsen av det menneskelige at man henføres til andre sfærer, om enn for å knuses under dem, som er relevant i forhold til Lovecraft.

Tradisjonen etter Longinus i 1700-tallets Storbritannia er særdeles interessant i denne sammenheng. Felles for den tidlige britiske behandlingen av begrepet er en etisk dimensjon, men likeså viktig å merke seg er hvordan følelser og entusiasme spiller en fremtredende rolle, noe som divergerer fra den senere kantianske forståelsen hvor fornuften står igjen som et seirende prinsipp. Frykt (*fear*) eller gru (*terror*) er et yndet tema i forhold til denne tidligere forståelsen av det sublime, og for John Dennis i utdraget fra “The grounds of criticism in poetry” fra 1704, er den entusiastiske frykt det viktigste: “And it is this sort of terror, or admiration, or horror, and so of the rest, *which expressed in poetry* [min uthev.] make that spirit, that passion, and that fire, which so wonderfully please...”¹²⁹ Denne sammenføyning av skrekk og (be)undring i litteraturen er fundamental i forståelsen av det sublime som kategori, fordi det ene ikke kan løsrives fra det andre. Den frykt man møter som leser av litteratur, og som Dennis beskriver, er på mange punkter sammenfallende med Lovecrafts forståelse av temaet. Jeg siterer en lengre passasje av Dennis, idet han går tett på klingen hva angår frykt som litterær og estetisk erfaring:

Fear then, or terror, is a disturbance of mind proceeding from an apprehension of an approaching evil, threatening destruction or very great trouble either to us or ours. And when the disturbance comes suddenly with surprise, let us call it terror; when gradually, fear [som for eksempel i en roman eller fortelling min komm.]. Things then that are powerful, and likely to hurt, are the causes of common terror; and the more they are powerful and likely to hurt, the more they become the causes of terror: which terror, the greater it is, the more it is joined with wonder, and the nearer it comes to astonishment. [...] The greatest enthusiastic terror then must needs be derived from religious ideas: [...] what can produce a greater terror, than the *idea* [min uthev.] of an angry god?¹³⁰

Det virker nesten som om Lovecrafts poetikk er basert på sitatet av Dennis, og hans mytologi har mye å vinne på å bli sett i lys av dette. Dersom vi skal tro Dennis, er et kosmisk

¹²⁸ Andrew Ashfield og Peter de Bolla (ed.), *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, s. 89

¹²⁹ *Ibid.*, s. 36

¹³⁰ *Loc. cit.*

perspektiv, forstått som ideen om krefter av en helt annen potens som fyller subjektet til randen, en vesentlig bestanddel av den frykt som ofte figurerer i sammenheng med en sublim erfaring. Også Houellebecq er tydelig inne på dette når han skriver: “HPLs writings have but one aim: to bring the reader to a state of *fascination*. The only human sentiments he is interested in are wonderment and fear.”¹³¹

Burke går også inn på denne nærheten mellom frykten for det mektige og beundringen av det som en overmakt gjennom en betraktning av noen greske ord hvor skillet mellom frykt og undring, beundring eller respekt, og aktelse er sammenfallende¹³²: Θάμβος, δεινός, og αἰδέω. Det første spiller på frykt-undring, det andre på fryktelig-respektabelt (eller mer sannsynlig: verdig respekt), og det siste er frykt-aktelse. Denne sammensmeltningen av to betydninger vitner om nærheten mellom fryktfølelsen og en form for press ovenfra. I lesningen av Lovecraft merker vi frykten og dette presset, men ikke som en foranledning til subjektets elevering, eller gledes-lettelse (delight) som det sublime kobles til i Burkes tapning. Forutsetningen for at en slik erfaring skal være mulig, med utgangspunkt i frykten, er at undringen også er tilstede. Hvis ikke tar frykten overhånd, og vill panikk er langt fra en sublim erfaring.

Lovecraft skriver selv om denne konstellasjonen av frykt, undring, og fasinasjon:

This tendency, too, is naturally enhanced by the fact that uncertainty and danger are always closely allied; thus making any kind of an unknown world a world of peril and evil possibilities. When to this sense of fear and evil the inevitable fascination of wonder and curiosity is superadded, there is born a composite body of keen emotion and imaginative provocation whose vitality must of necessity endure as long as the human race itself.¹³³

Vi ser sammenstillingen av frykt, fasinasjon, og undring i sitatet ovenfor. Det er noe evigvarende over frykten som holder et sterkt grep om mennesket, og som ikke er uten en viss vitalitet. Burke beskriver som kjent selvoppretholdelsesdriften som den sterkeste av alle, og alt som spiller på dens strenger vil nødvendigvis inngi sterke følelser i betrakteren. Imidlertid er det viktig å nevne at den erfaring som Lovecraft sikter mot, ikke sammenfaller med det sublime som Dennis eller Burke forsøker å beskrive. Jeg vil understreke at dette først og fremst er påfallende lignende momenter, snarere enn en form for videretenkning av det

¹³¹ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 59

¹³² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, [1757], Routledge and Kegan Paul, London, 1958, s. 58

¹³³ Howard Phillips Lovecraft, “Supernatural Horror in Literature”, *op. cit.*, s. 425

sublime. Et viktig skille er at det didaktiske som det sublime sikter mot, en form for moralsk, etisk oppløftning, er rensset fra Lovecrafts verker. Han kritiserer “a naively insipid idealism which deprecates the aesthetic motive and calls for a didactic literature to ‘*uplift*’ [min uthev.] the reader toward a suitable degree of smirking optimism.”¹³⁴ Fortsatt må man ta de deler av en sublim estetikk som finnes hos Lovecraft på alvor, og da spesielt i tråd med det Houellebecq skriver vedrørende det klart religiøse aspektet ved Lovecrafts tekster. Forskyvningen av forståelsen av det sublime henimot en kristen horisont understreker den religiøse forbindelsen, men gjør samtidig at begrepet blir ytterligere etisk orientert.

Implisitt hos Dennis, som skriver om “a god” eller “the religious”, og eksplisitt hos en del senere teoretikere, deriblant Burke, ligger det en forskyvning av betydningen av det sublime. Glidningen av betydning som man bevitner, fra frykten og undringen som stammer fra “ideen om en sint gud”, til en frykt overfor Gud er et godt eksempel. Man beveger seg på sett og vis bort fra Homer, Vergil, og Milton og over til Bibelen. I en periode forholder begrepet seg hovedsakelig til ren gudfryktighet, enten det er i beundringen av naturen som nesten er sammenfallende med en kontemplering av den Allmektige selv, eller i ideene som er så store at de fyller opp den tenkende og truer med å sluke ham. Dertil tar man også lidenskapen og entusiasmen som man overfører til en religiøs, nesten mystisk eksaltasjon.

Forståelsen av det sublime berører stadig grensene til Lovecrafts verk, og man finner en ikke ubetydelig sammenheng når Burke erklærer alt skrekkelig/skremmende/gruoppvekkende for et styrende prinsipp i forhold til det sublime:

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too [...] Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.”¹³⁵

Det skal nevnes at Burke fremholder ord som den kanskje mest effektive måten å formidle noe sublimt på, fordi så mange ideer som man ikke har et materielt korrelat til er av en sublim natur – evighet, allmektighet, etc. etc. Av dette må man forstå den ovenstående spesifisering “with regard to sight” som også innbefattet et syn formidlet gjennom ord. Det

¹³⁴ *Ibid.*, s. 423

¹³⁵ Edmund Burke, *op. cit.*, 1958, s. 57-58

sublimes styrende prinsipp kan dermed ikke kun være delegert til synssansen, all den tid de ideer som blir sett på som sublime *par excellence* ikke er noe som i og for seg er synlig.

Frykten er dermed nært knyttet til det sublime, og som vi har sett av Lovecrafts tekster, de vi har analysert til nå, er det både mytologiske og dels religiøse strenger det spilles på. John Dennis skriver at “it is plain [...] that this enthusiastic terror is chiefly to be derived from religious ideas.”¹³⁶ Dette underbygger koblingen mellom Lovecraft og det sublime, siden han i stor utstrekning benytter seg av religiøse og mytiske motiver som bakteppe for sine kosmiske drama. Lovecraft spiller bevisst opp mot en følelse “coeval with the religious feeling and closely related to many aspects of it”¹³⁷ i sitt forfatterskap. Dersom denne frykten som forholder seg til selvoppretholdelse og en form for smerte, kan overføres til religiøse motiver, som den gjør i forbindelse med det sublime, snakker vi om et sammensatt begrep som på flere måter kan knyttes til det lovecraftianske univers og dets mytologi.

Naturen er også en kilde til sublime erfaringer som det igjen og igjen vendes tilbake til. Vi så nærmere på dette i forbindelse med *At the Mountains of Madness*, hvor det uendelige, øde, gigantiske, og mektige som ofte spilles opp mot de små menneskene som beveger seg i landskapet. Innen den sublime tradisjonen gjøres det ofte tydelig at måten naturen virker på skal imiteres i tekster som skal bevege leseren på en storslått måte. Potensialet naturen har til å fylle mennesket ved sin utstrekning, makt, og skjønnhet er noe litteraturen skal strebe mot. Dertil finnes det i naturen også krefter som ikke tar hensyn til det menneskelige, og monsteret er en av disse. Igjen kan vi kaste et blikk på Dennis tekst: “[T]he several ideas which are capable of producing this enthusiastic terror [...] gods, dæmons, hell, spirits and souls of men, miracles, prodigies, enchantments, witchcrafts, thunder, tempests, raging seas, inundations, torrents, earthquakes, volcanoes, *monsters* [min uthev.], serpents, lions, tigers, fire, war, pestilence, famine, &c.”¹³⁸ Alle disse ideene har tre ting til felles: sjeldenhet, kraft forstått som potensielt faretruende, og implikasjoner om bevegelse og/eller forskyvning både fysisk og psykisk. Det er langt fra tilfeldig at monsteret dukker opp mellom naturfenomenene og dyrene. Monsterets forbindelse til naturfenomener i aksjon og kraftfull utfoldelse, noe knyttet til base og materialitet som beveges, er viktig for oss, fordi det viser monsteret som en

¹³⁶ Andrew Ashfield og Peter de Bolla (ed.), *op. cit.*, s. 38

¹³⁷ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 424

¹³⁸ Andrew Ashfield og Peter de Bolla (ed.), *op. cit.*, s. 38

del av den jorden som Houellebecq beskriver i tilknytning til Lovecraft: “a living and emotional concept of the world.”¹³⁹

Implikasjonene av bevegelse og forskyvning, som alle de ovenstående ideene deler og som også er å finne i teorier om det sublime, er noe jeg vil dvele litt ved. Det synes som om det sublime, ikke bare i begrepets historie, men også begrepet selv, er arnested for en rekke skifter, forskyvninger av betydning og bevegelse. Er det noe det sublime ikke er, så er det statisk. Slik som frykten er det en forstyrrelse, det antyder noe som rokkes ved. Ordet selv er i følge Christine Battersby satt sammen av *sub* som betyr under eller opp til/mot (*under, up to*), og *limin* som betyr terskel eller grense (*threshold*)¹⁴⁰. I relasjon til dette er det interessant at brorparten av tenkningen som har foregått omkring det sublime, forholder seg til stigningen over grensen – en oppløftelse, transcendering, adling (i alkymistisk forstand), stigning, etc., alt med positive assosiasjoner knyttet til en etisk-moralsk fortolkning av sjelens stigning som et gode i seg selv. Dermed blir det interessant å tenke seg en amoralsk, a-teistisk tenkning av det sublime – som et eksperiment hvor vi oppholder oss “under the threshold”. Dersom vi ser en sublim estetikk hos Lovecraft er den av en slik karakter. Det vil si at den oppholder seg under grensen, i dypet.

Forskyvning og bevegelse indikerer ikke nødvendigvis et oppover. Vel så gjerne kan det bety sidelengs, nedover, eller langsmed noe. Av alle teoretikerne i mitt kildematerial frem til Burke, er Dennis den som kommer nærmest en slik forståelse. Som Ashfield og de Bolla skriver: “It falls to Dennis to coin the phrase which will reverberate through the eighteenth-century discussion of the transporting effects of reading: ‘the pleasing rape upon the very soul of the reader’.”¹⁴¹ Kraften i uttrykket ga mange påfølgende kommentarer og kritikere litt problemer, spesielt om de hadde en sterk religiøs agenda. Forestillingen om en behagelig voldtekt er kanskje en ufin, men ikke desto mindre en potent beskrivelse av en sublim erfaring gjennom lesning. Dennis er opptatt av volden som øves på sinnet, transportereringen og den voldelige henføringen av det. For at dette skal oppnås fordrer det at det som fremstilles for våre “øyne” gjennom teksten, er i bevegelse og aksjon:

For an absent object can never be set before the eye in a true light, unless it be shown in violent action or motion; because unless it is shown so, the soul has leisure to reflect upon the

¹³⁹ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 66

¹⁴⁰ Christine Battersby, *op. cit.*, s. 5

¹⁴¹ Andrew Ashfield og Peter de Bolla (ed.), *op. cit.*, s. 20

deceit. But violent motion can never be conceived without a violent agitation of spirit [...] For the spirits being set in a violent emotion, and the imagination being fired by that agitation; and the brain being deeply penetrated by those impressions, the very objects themselves are set as it were before us, and consequently we are sensible of the same passion that we should feel from the things themselves. [...] *there is no difference between the images and the things themselves* [min uthev].¹⁴²

Forskjellen mellom bildene og tingene hviskes ut når de nærmest styrter mot oss ut av teksten. Vi har sett at både shoggoten og Cthulhu beskrives i massiv og voldelig bevegelse når de opptrer for første gang. Cthulhu beskrives, som vi husker, ved metaforen “[a] mountain walked or stumbled”, og shoggotens slimete form gis enorm velositet: “gathering unholy speed and driving before it a spiral, rethickening cloud of the pallid abyss vapor.”¹⁴³

Det som Dennis beskriver i sitatet ovenfor er heller ikke så ulikt det “livgivende blikk” som jeg refererte til i analysen av “The Call of Cthulhu”. Der hvor det distanserte og oppøvde estetiske blikk brytes ned til fordel for et primitivt syn på verket, hvor kunstverket smelter sammen med sin prototype eller idé og blir umiddelbart reelt. Jeg argumenterte den gang for at dette kunstsynet også er en måte å nærme seg Lovecrafts egne tekster på. Slik dette blikket beskrives, som noe som puster liv i verket, og gjør at vi forholder oss til det som noe herværende, nærmest hellig, minner om det Dennis skriver om. Denne forskyvning av virkelighet og persepsjon er grunnleggende dersom man skal bruke det sublime som begrep i forbindelse med Lovecraft. Man kan ikke, som ordet sublimt selv indikerer, konsentrere seg kun om bevegelsen opp mot terskelen. Muligens må man besinne seg på det som foregår under den – *sub limin*.

Dette indikerer riktignok en bevegelse bort fra det kantiansk sublime, fordi Kants estetikk er bygget på hans øvrige filosofi som om ikke annet evner å tenke kroppen ut av filosofien og estetikken, og deretter setter fornuftens seier og menneskehetens triumf som den sublime erfaring. Vivian Ralickas har rett når hun sier at en kantiansk lesning av Lovecraft er umulig, men hun medgir samtidig at det finnes elementer av det sublime hos Lovecraft¹⁴⁴. I mindre grad, men når alt kommer til alt, stemmer dette også i forbindelse med Burkes behandling av det sublime i sin *Enquiry*, selv om han gir frykten eller skrekken en sentral rolle, endog forrang over andre følelser som kilde til det sublime. Hans distanserte velbehag (*delight*),

¹⁴² *Ibid.*, s. 39

¹⁴³ Howard Phillips Lovecraft, *At the Mountains of Madness*, *op. cit.*, s. 132-133

¹⁴⁴ Vivian Ralickas, *Abjection, Sublimity, and the Question of the Unpresentable in Poe, Baudelaire, and Lovecraft*, *op. cit.*, s. 217

som skriver seg fra en trygghetsfølelse, er noe hele Lovecrafts idé om “cosmic horror” vil til livs, nettopp fordi en slik distanse må oppheves, frivillig (hos en trent leser) eller ufrivillig (hos en som lar seg affektere fullt ut), for at lesningen skal ha sin fulle og ønskede effekt. Om et slikt mål er umulig, fordi en som er panisk ikke kan lese samtidig, er målet å skrive bort denne distansen i stedet for å søke noen form for adling av leseren. Dette er noe jeg har håpet å vise i bruken av Dennis, som på tross av at han står i opplysningstiden og impliserer denne didaktiske sjelens oppløftning, ikke skriver med denne som et utgangspunkt for følelsen eller erfaringen selv. Dennis tar også et forbehold som er interessant når han er inne på fornuftens møte med det allmektige: “And therefore reason, which serves to dissipate our terrors in some other dangers, serves but to augment them when we are threatened by infinite power; and that fortitude, which may be heroic at other times, is downright madness then.”¹⁴⁵ Det finnes med andre ord tilfeller hvor fornuften markerer sin utilstrekkelighet som måte å møte verden på.

Argumentasjonen ovenfor forsøker å vise at en entydig avfeiling av det sublime i en lesning av Lovecraft ikke er mulig. Det lar seg ikke gjøre. Dette har tre årsaker. For det første fordi det finnes så mye i Lovecrafts tekster som har mye å tjene på å leses i lys av det sublime. For det andre er det sublime et så massivt behandlet estetisk problem at det griper fryktelig vidt om seg. Til slutt finnes det passasjer hos Lovecraft som er sublime, men det følger et brudd ved den fornuftens triumf som Kant formulerer. Dette er langt fra negativt, fordi det finnes litteratur som ikke skal leses med fornuften. Sinnsbevegelsen som det sublime indikerer, før roen atter etableres, er ikke særlig behagelig. En voldtekt er fortsatt en voldtekt, det vil si, den har alltid et sterkt element av ufrivillighet. Denne ufrivilligheten kan simuleres eller den kan være autentisk. I våre dager er det kanskje ikke til å unngå at man i Lovecrafts tilfelle må tillate seg å bli påvirket. Man må gi seg over, samtidig som det ikke taler imot en erfaring som overbringes leseren.

Selv om det er nært sagt umulig å si hva som egentlig foregår i et menneske når det utsettes for en sublim erfaring, kan man si at det som settes i gang er en form for angrep. Utfordringen av noe gitt, eller bruddet på en orden, gjerne en total kollaps, kan være passende beskrivelser, selv om disse kun er sublime erfaringer dersom orden gjenopprettes. Mellomstadiet, det vil si der hvor orden er destabilisert gjennom erfaringen av noe, er et

¹⁴⁵ Andrew Ashfield og Peter de Bolla (ed.), *op. cit.*, 1996, s. 38

område av enormt og muligens faretruende potensial. Man kan se for seg vanvidd og en total mangel på kontroll før den sublime vendingen er fullført. Lovecrafts verk gir ingen slik tilbakevending. Når hjulene først er satt i gang, stopper de ikke ved at den sublime vending bringer stabiliteten tilbake. Snarere må vi nøye oss med et avkuttet begrep. En forståelse av det sublime som beveger, trykker, og fyller opp, men som ikke nødvendigvis gir oss følelsen av triumf og optimisme på menneskehetens vegne. Lovecrafts entiteter og scenarioer er ekte nok, sett ut fra den estetiske teorien vi til nå har oppholdt oss i. Tekstene bærer originaliteten, bevegelsen, og et amoralsk, a-teistisk forslag med seg. Imidlertid har vi også slått fast at selv om deler av Lovecrafts forfatterskap kan grunnfestes i en sublim estetikk, er det fortsatt store deler av den konstellasjonen det utgjør som unndrar seg en slik fortolkning. Av den grunn må vi videre og spørre hvorvidt det finnes andre tenkere som er mer aktuelle. Spørsmålet vi skal beskjeftige oss med i det følgende, er hva som ligger i det Vivian Ralickas skriver i sin avhandling, når hun hevder at noe skjer i øyeblikket den sublime vendingen uteblir, “at one stroke the sublime collapses into the abject.”¹⁴⁶

¹⁴⁶ Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 40

3.2 Det abjekte, når subjektet krenkes

On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its socio-historical conditions might be, on the fragile border [...] where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject.

Julia Kristeva, *Powers of Horror*

Ved inngangen virker det som en vanskelig oppgave å koble det abjekte til Lovecrafts forfatterskap, men det finnes også her interessante perspektiver som kan kaste lys over problemet, og da spesielt i forhold til dikotomien innside-utside, og spørsmålet om det språklig konstituerte selvet som en enhet under et stadig press. Det er ikke til å unngå at deler av den Kristeva-freudianske tradisjonen må bli utelatt i det følgende, idet jeg i all hovedsak vil basere meg på Julia Kristevas *Powers of Horror: An Essay on Abjection* og Vivian Ralickas behandling av dette begrepet i forhold til Lovecraft. Vi berørte temaet kort i analysen av *At the Mountains of Madness* som en mulig vei inn til en forståelse av den erfaring som søkes i Lovecrafts tekster. Her skal vi gå litt dypere, og se hvorvidt vi kan uteske en modell som kan gå Lovecraft i møte. Men før det må vi kort se nærmere på begrepet selv, slik det inngår i psykoanalytisk kontekst.

Det abjekte som begrep slik det brukes av Julia Kristeva i hennes estetisk-filosofiske teori er sterkt influert av både Lacan og Freud, og føyer seg inn i en psykoanalytisk begrepsverden. Viktigst i vår sammenheng er hvordan det abjekte spiller på en utfordring av grensen som det kroppslige subjekt trekker mellom seg selv og verden, mellom språket som orden og seg selv som kropp i stadig utfordring av denne orden. Nettopp fordi det kun er gjennom språket at subjektet individueres, at det skilles fra den primære mor-barn dyaden, er den kroppslige reminisensen i språket en stadig kilde til konflikt med språket selv. Vi snakker om en form for stadig virkende, selv-repeterende kroppslig angrep på det subjektet som er konstruert i og gjennom språk. Ifølge Julia Kristeva er det abjekte et grunnleggende element i barnets prosess mot å bli et subjekt, et element som stadig vender tilbake: “The abject confronts us [...] with our earliest attempts to release the hold of *maternal* entity even before ex-isting outside of her [mor-barn dyaden], thanks to the autonomy of language. It is a violent, clumsy

breaking away, with the constant risk of falling back [...]”¹⁴⁷ Denne bruddkarakteren som Kristeva beskriver, er grunnleggende i forståelsen av det abjekte som en utfordring av grenser. Grensene som det relasjonelle forholdet mellom subjekt og objekt impliserer, settes under press med det abjekte fordi det hinner bakover mot en grenseløs tilværelse innen dyaden. Luke Ferretter skriver:

The pre-Oedipal infant’s world consists of its own and its mother’s bodies, not yet perceived as two, and abjection is the first stage in the process by which the position of individuality begins. The “abject,” that which is psychically rejected in the process, is that in this duality of bodies which seems to disturb the boundaries of individuality. It remains in adult life in the feelings of disgust, horror and abhorrence, and *it is above all experienced in relation to that which makes the borders of individual corporeal existence imprecise* [min uthev.], such as food, excrement, skin disease, or the corpse.¹⁴⁸

Kort må det nevnes at det abjektes karakter av noe psykisk og fysisk ikke kan understrekes nok. Prosessen er dobbel, i den forstand at man forsøker å si noe om et ikke-språklig område, samtidig som det er nettopp denne prosessen man vil nærme seg gjennom språk. Dertil følger det at en av konsekvensene av abjekteringen ut av dyaden er konstitueringen av et språklig subjekt. Det abjekte er det som utstøtes, det som kastes ut eller ned i denne prosessen, men som hjemsøker individet etter at det har konstituert seg selv som subjekt. Vi merker oss den sentrale rollen språket har i forhold til subjektets situasjon. Språket bærer selv i seg en reminisens av dyadens lydlige, rytmiske, men ikke-språklige utvekslinger. I og med at språket er det som danner subjektet, eller rettere, det subjektet dannes ved, er det også i språket man kan finne spor etter denne tapte tilstanden. Dette er gitt ved en slags språklig randzone, som i litteraturen kommer til uttrykk i det Kristeva i sin doktorgradsavhandling *La Révolution du langage poétique* (1974) kaller for poetisk språk. Likevel er det flere ting som peker bakover mot dyaden som enhetlig og avgrenset, som Ferretter er inne på med mat, ekskrementer, hudsykdom, kadaveret, etc. Disse er alle fenomener som indikerer destabilisering av subjektets grenser, ved at det “viser” det artifisielle ved de grensene subjektet har trukket opp for seg selv. Støtene mot denne grensen er det som kan betegnes som abjekt eller en erfaring av det abjekte. Brekninger, sammentrekninger og kvalme når man konfronteres med for eksempel et lik er en erfaring av det abjekte.

¹⁴⁷ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, [1980], eng. overs. Leon Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982, s. 13

¹⁴⁸ Luke Ferretter, “Histoires de l’Église: The Body of Christ in the Thought of Julia Kristeva”, *Writing the Bodies of Christ: The Church from Carlyle to Derrida*, ed. John Schad, Ashgate Publishing Company, USA, 2001, s. 145-146

Kanskje er det ikke så rart at det abjekte bærer med seg en implisitt referanse til det sublime. Slik vi så, innebærer også den sublime erfaringen tydelige innslag av en utfordring av subjektets grenser. Fra Burkes empiriske perspektiv er det den fysiske utstrekningen, altså øyets anstrengelse som vi var inne på, mens det hos Kant er fornuftens ekspansjon. I forhold til det abjekte er situasjonen annerledes, men ikke uten likhetspunkter: “The object is edged with the sublime. It is not the same moment on the journey, but the same subject and speech bring them into being.”¹⁴⁹ Begge deler forholder seg til en bevegelse av subjektet. Mens det sublime ofte knytter seg til en idé om subjektets oppløfting og elevering, knyttes det abjekte til en slags nedkastelse eller frastøtning. Samtidig betyr ikke dette at det kun er en negativ erfaring det er snakk om. Den er ladet med det Kirsteva (i nok en anvendelse av Lacan) kaller *jouissance*, en form for glede og ekstase med en klar understrøm av seksualitet. Opp mot det sublime kan man stille det abjekte opp, nærmest dikotomisk, hevder Vivian Ralickas. Ikke bare spiller ordene selv på elevering og nedkastelse, utside og innside, dertil er de, som jeg var inne på før, henholdsvis knyttet til klassiske maskuline og feminine karikaturer. I Lovecrafts tekster skjer “an implicit subversion of the sublime”¹⁵⁰, skriver Ralickas. Det er det abjekte som inverterer en sublim erfaring ved å vri perspektivet over i subjektet og betrakteren selv. Om en slik abjekt erfaring skriver Julia Kristeva:

If it be true that the object simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it *is* none other than object. The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being.¹⁵¹

Det som beskrives ovenfor er subjektets smertefulle erfaring av at en språklig forordnet verden faller sammen. Den ytre verden, objekt-verden, er egentlig fundert på den konstruksjon som språkliggjøringen, og dermed også formasjonen av subjektet selv, fører til. Det som er støtt ut, abjektert, av subjektet vender så å si tilbake i alt det foretar seg fordi en identifikasjon med det som er utenfor det selv egentlig er umulig. I seg selv er det ulikt, slik som tegnet er ulikt sin referent. Denne umuligheten på meningssiden projiseres inn i subjektet selv, og det finner at “the impossible constitutes its very being”. Tapet av det

¹⁴⁹ Julia Kristeva, *op. cit.*, s. 11

¹⁵⁰ Vivian Ralickas, “‘Cosmic Horror’ and the Question of the Sublime in Lovecraft”, *op. cit.*, s. 365

¹⁵¹ Julia Kristeva, *op. cit.*, s. 5

dyadiske forholdet med mor er det som skaper en verden av subjekter og objekter. Dermed er grunnlaget for livet et tap, eller en mangel.

Subjektet som konstitueres ved abjekteringen er det samme som det subjekt hvis språk og ordning av verden muliggjør en sublim erfaring, men det er “not the same moment on the journey”. Meningen som mangler forsøker man først å finne utenfor seg selv, mens meningsløsheten, eller mangel på identifikasjon, idet den erfares, smelter inn i subjektet selv. Dette forstår seg i forhold til det sublime fordi subjektet for Kristeva, også det subjekt som kan erfare det sublime, er prosessuelt. Det vil si at det ikke finnes som et “jeg” i statisk forstand, snarere er det å forstå som en stadig utviklende signifikasjon, en produksjon av betydninger som settes i sammenheng med verden rundt. Muligens kan man si at den sublime erfaring, slik den virker på subjektet som prosess (eller i-prosess), er en form for opphold i denne prosessen. Det neste sitatet er helt sentralt for den videre forståelsen av forholdet mellom det abjekte og det sublime, selv om det også fører til noen gjenvordigheter:

For the sublime has no object either. [...] The “sublime” object dissolves in the raptures of a bottomless memory. It is such a memory, which [...] transfers that object to the refulgent point of the dazzlement in which I stray in order to be. As soon as I perceive it, as soon as I name it, the sublime triggers – it has always triggered – a spree of perceptions and words that expands memory boundlessly. I then forget the point of departure and find myself removed to a secondary universe, set off from the one where “I” am – delight and loss. [...] the sublime is a *something added* that expands us, overstrains us, and causes us to be both *here*, as dejects, and *there*, as others and sparkling. A divergence, an impossible bounding. Everything missed, joy – fascination.¹⁵²

På samme måte som det abjekte, er det sublime uten et objekt. Følelsen vekkes riktignok av et objekt, men noe kan ikke være sublimt eller abjekt i seg selv. Opplevelsen tilhører med andre ord subjektet fullt og helt. Kristeva gjør det klart at det abjekte ikke forholder seg til et objekt som sådan¹⁵³, men at det er noe som foregår i dypet av subjektet selv. Av det ovenstående later det til at hun ser det sublime som noe lignende. Vi finner mange epiteter i dette sitatet som kobler seg på en tradisjonell forståelse av det sublime. Den grenseløse utvidelsen av minnet, følelsen av å bli forflyttet (vi husker Dennis forståelse av det sublime som “transportation” og “pleasing rape”), ekspansjon, en strekning av betrakteren, glede og fascinasjon. Hun nevner til og med “delight”, som er grunnleggende for Burkes forståelse av det sublime. Allikevel er det forskjeller, hvorav den mest grunnleggende er at hun legger

¹⁵² *Ibid.*, s. 12

¹⁵³ *Ibid.*, s. 1

hovedvekten på en form for eksaltasjon som ikke stammer fra en fornuftens triumf. Til og med “delight” knyttes til tap. Jeget forsvinner i denne erfaringen, og dette bunnløse minnet som sluker jeget kan ikke forstås som annet enn minnet om en pre-ødipal tilværelse. Det sublime er for Kristeva objektets oppløsning i et subjekt, en slags gjenopplivning av slektskapet mellom dem, siden de springer ut av samme formende prosess. Det “sublime objekt” er objektet som overføres *inn* i jeget og smelter sammen med der hvor “jeget” befinner seg. Objektet og jeget er intimt knyttet til hverandre fordi de begge springer ut av den samme abjekte prosessen – man kan si at de skapes ved ett og samme trylleslag. Gjenforeningen av dem blir da en sublim erfaring, siden objektet og jeget igjen er ett.

Det er fruktbart å se det abjekte i sammenheng med det sublime. Så vidt jeg forstår er den sublime erfaring en del av Kristevas subjekt som noe forståelig, mens det abjekte virker i og under det gjennom skjulte mekanismer, mellom subjekt og objekt. Den sublime erfaring, gjennom sammensmeltningen av subjekt og objekt, gir en form for lindring, et slags opphold i det ontologiske trykket som subjektet hele tiden er utsatt for.

På et punkt i den sublime erfaring, sett fra Kristevas ståsted, løser objektet seg opp, sammen med “jeget”, og går inn i en dobbeltbevegelse, *her*, som støtt av eller ut, og *der* som et andre. Dette er både en psykisk og fysisk forrykkelse, som omkranser det abjekte¹⁵⁴: “When the starry sky, a vista of open seas or a stained glass window shedding purple beams fascinate me, there is a cluster of meaning, of colors, of words, of caresses, there are light touches, scents, sighs, cadences that arise, shroud me, carry me away, and sweep me beyond the things that I see, hear, or think.”¹⁵⁵ Siden det abjekte er en prosess som denoterer en serie øyeblikk i individets eksistens, en adskillelse eller språkliggjøring, hvor en virkelighet brytes opp og en annen figureres og finner sted, virker det nærliggende å anse det sublime som en slags redning. Det virker naturlig å betegne det sublime som et opphold i en konstant konflikt som er en konsekvens av det abjekte, et “something added” – en bevegelse som gir en midlertidig oppløsning av menneskets tilstand som subjekt-objekt, og dermed minner om tiden *før* adskillelsen som det abjekte bevirket. Identifikasjon er igjen mulig. For et øyeblikk er man tilbake der hvor innside og utside er opphevet. Derfor er det en opplevelse av “delight and loss” på en gang. “Delight” fordi trykket på subjektet, en slags smerte, stanser et

¹⁵⁴ “The object is edged with the sublime”, *ibid.*, s. 11

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 12

øyeblikk, “loss” fordi tapet som det sublime er en midlertidig tilbakevenden fra, understrekes og gjøres eksplisitt.

Det abjekte er det primære, mens det sublime kan sees som en slags midlertidig lindring. I begge tilfeller presses subjektets grenser til bristepunktet av en dobbeltbevegelse. Det abjekte som fremkaller brekninger og spasmer er knyttet til *jouissance*, mens det sublime består i lettelse, men også en understrekning av en tapstilstand. For å illustrere det abjektes rolle i forhold til Lovecraft er det nødvendig å gå tekstnært til verks. Av den grunn skal vi se nærmere på en kort tekst, som for å belyse dette vil underlegges en liten analyse.

“Arthur Jermyn” – en abjekt erfaring

Den følgende analysen vil være et forsøk på å vise hvordan det abjekte gir seg til kjenne i Lovecrafts tekster. I all hovedsak vil dette være knyttet til ideen om en invasjon og nedbrytning av subjektets grenser gjennom det abjekt maternale, altså den delvis glemte, tidlige tilstanden som vender tilbake, men nå som abjekt. Det maternale skal ikke forstås som moren eller det feminine i og for seg, men snarere som et sted hvor kommunikasjonen, identifiseringen, og utvekslingen er total, en *chora*, et sted hvor “drives hold sway and constitute a strange space [...] a receptacle”¹⁵⁶. En beholder av utvekslinger, flux, og drifter som alltid øver press og utsettes for motpress av tegnet, og virker under en nietzscheansk forståelse av den evige gjenkomst: “The sign represses the *chora* and its eternal return.”¹⁵⁷ Når denne konfronterer subjektet som et manifestert minne, men forrånnet og hånende, skildrer teksten forbilledlig en abjekt erfaring idet det abjekte smelter sammen med subjektet. Konsekvensen er at subjektet opphører å være et subjekt, og reduseres til det abjekte selv.

Fortellingen “Arthur Jermyn” (1920) handler om Arthur Jermyn, den siste i en lang og relativt ærverdig slekt, som en dag, etter å ha mottatt en forsendelse fra Kongo, går ut på heden og setter seg selv i flammer. Ganske tidlig får vi vite at “[i]t was this *object*, and not his peculiar personal appearance, which made him end his life.”¹⁵⁸ Dette objektet henger i første omgang ikke sammen med Arthur Jermyn selv, så mye som med hans forfar, oppdageren og antropologen Wade Jermyn, hvis ekspedisjoner til Kongo og merkvverdige

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 14

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

¹⁵⁸ Howard Phillips Lovecraft, “Arthur Jermyn”, [1920], *The H.P. Lovecraft Omnibus 2: Dagon and Other Macabre Tales*, HarperCollinsPublishers, London, 2000, s. 65

fortellinger om en spesiell form for hvite aper som bodde der nede pådro familien vitenskapelig vanry. Det var etter en slik ekspedisjon at Jermyn-familiens skjebne ble beseglet: “Madness was in all the Jermyns, and people were glad there were not many of them [...] The Jermyns never seemed to look quite right – something was amiss, though Arthur was the worst, and the old family portraits of Jermyn House showed fine faces enough before Sir Wade’s time.”¹⁵⁹

Når forfaren Sir Wade gifter seg med en kvinne han treffer i forbindelse med en ekspedisjon i Afrika, angivelig en datter av en portugisisk handelsmann som han alltid holdt “in Oriental seclusion”¹⁶⁰, er dette starten på linjens undergang frem til Arthurs egen død. Jermyn-slektens forbannelse begynner altså med Wades ekteskap og kulminerer i Arthurs selvmord ved brenning ute på heden. Mens Sir Wade ender sine dager på galehus og Arthur brenner seg selv opp, er også livet til de andre av familiens medlemmer av en viss interesse. Kvinnene kjenner vi ikke noe til, annet enn at det lå til familien å gifte seg utenfor sin stand. Arthur Jermyns far, Alfred, forlot kone og barn med et omreisende sirkus, og tok etter hvert på seg rollen som trener for sirkusets gorilla: “Among the animals in the exhibition with which he travelled was a huge bull gorilla of lighter colour than the average; [...] With this gorilla Alfred Jermyn was singularly fascinated, and on many occasions the two would eye each other for long periods through the intervening bars.”¹⁶¹

Denne fascinasjonen for primater kommer med en viss seksuell ladning. Disse seansene hvor gorillaens blikk møter Alfreds er ikke uten gjenkjennelse, og gjenkjennelse blir også det som senere driver protagonisten til selvmord. Arthurs far, Alfred, dør i angrepet på gorillaen under et sirkusnummer. Det er en fingert boksekamp, hvor gorillaen kommer i skade for å slå for hardt og såre Alfred Jermyns stolthet. “Of what followed, members of ‘The Greatest Show On Earth’ did not like to speak. They did not expect to hear Sir Alfred Jermyn emit a shrill, inhuman scream, or to see him seize his clumsy antagonist with both hands, dash it to the floor of the cage, and bite fiendishly at its hairy throat.”¹⁶² Gorillaen gjør naturligvis kort prosess, og denne døden peker tekstuert bakover, men kronologisk fremover mot Arthurs eget selvmord. Alfreds far, Nevil, døde da han forsvarte seg og barnet mot sin egen far, Robert Jermyn. Robert var etnolog og gransket Sir Wades skrifter. En dag kom han ut av sitt kontor

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 66

¹⁶⁰ *Loc. cit.*

¹⁶¹ *Ibid.* s. 69

¹⁶² *Ibid.* s. 69-70

etter å ha fått noen dokumenter fra en oppdager som vedrørte de regioner av Kongo Sir Wade hadde reist til. Påfølgende dette drepte han sine tre barn, og man antok at planen til Robert Jermyn også involverte barnebarnet Alfred. Roberts far igjen, Phillip, “densely stupid and given to brief periods of uncontrollable violence”¹⁶³, ble sjømann, og forsvant en dag skipet hans la til kysten av Kongo. I hele slektens historie ligger Arthur Jermyns skjebne nedskrevet.

Som vi ser er denne genealogiske oppbygningen av novellen rammet inn av det som beskriver Arthur Jermyns selvmord, påfølgende utpakningen av “the *object*”. Hele familien har vært vanvittige, voldelige, rare av utseende, eller “densely stupid”. Og selv om Arthur Jermyn fikk en fremragende utdannelse, hadde et poetisk og dannet sinnelag, og drev forskning i forfaren Wades fotspor, kunne heller ikke han unnslippe familiens forbannelse: “Most of the Jermyns had possessed a subtly odd and repellent cast, but Arthur’s case was very striking. It is hard to say just what he resembled, but his expression, his facial angle, and the length of his arms gave a thrill of repulsion to those who met him for the first time.”¹⁶⁴ Når Arthur Jermyn som gjennom sine egne ekspedisjoner og studier har forsøkt å bringe forfarens forskning til heder og verdighet, en dag pakker opp en forsendelse fra Kongo, er det “the *object*”, eller kanskje burde vi si “the *abject*” som står foran ham: “The stuffed goddess was a nauseous sight, withered and eaten away, but it was clearly a mummified white ape of some unknown species, less hairy than any recorded variety, and infinitely nearer mankind [...]”¹⁶⁵ Ikke bare fungerer den hvite apen i seg selv som en darwinistisk kommentar, men når den kobles til Jermyn-slektens forbannelse, samt visse legender om en stamme med hvite aper dypt inne i Kongo, styrt av en hvit gud som hadde giftet seg med apenes prinsesse, antar gjenstanden for Arthur Jermyn det fulle potensial som abjekt. Den hvite ape-prinsessen er ikke bare et darwinistisk manglende mellomledd, men også Sir Wades kone, og Arthur Jermyns tipp-tipp oldemor. Den utstoppede kvinnen/apen har dertil en medaljong rundt halsen med familiens våpenskjold.

Påfølgende denne opplevelsen tar Arthur Jermyn livet sitt:

After dark a rattling was heard at the door leading from the cellar into the courtyard; and a stable-boy saw Arthur Jermyn, glistening from head to foot with oil and redolent of that fluid, steal furtively out and vanish on the black moor surrounding the house. Then, in an exaltation

¹⁶³ *Ibid.*, s. 67

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. 70

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 75

of supreme horror, everyone saw the end. A spark appeared on the moor, a flame arose, and a pillar of human fire reached to the heavens. The house of Jermyn no longer existed.¹⁶⁶

Etter dette brennes den utstoppede apen av medlemmer av antropologisk institutt, og våpenskjoldet hives ned i en brønn. Vi får også vite at flere benekter at Arthur Jermyn noen gang eksisterte. Med andre ord blir han fullstendig utskrevet fra den sosiale orden han tidligere var en del av, både som vitenskapsmann og som adelig. Hva så med den hvite apen, som fungerer som Jermyn-slektens opphav og forbannelse? Hun er krenkelsen av Arthur Jermyns selv og et manifestert tegn på undermineringen av Jermyns menneskelighet. De ligner til og med: “In commenting on the contour of the mummy’s face, M. Verhaeren suggested a whimsical comparison; or rather, expressed a humorous wonder just how it would strike his correspondent, but was too much interested scientifically to waste many words in levity.” Slik den mumifiserte apen er på utsiden, delvis oppspist og kvalmende, er den en vrenging av Jermyn selv, og virker som et bilde på hans indre. Denne sammensmeltningen mellom subjektet Jermyn og objektet, apen, er en ren reversering av abjekteringen, den abjekte prosessen som driver barnet ut av dyaden. Flere linjer må bemerkes: Subjektet og objektet ligner hverandre, på tross av de rasemessige kategorier man skulle tro skilte dem, de er med andre ord bundet til hverandre gjennom slektskap, samtidig som Arthur Jermyns liv gjennom utdanning og et poetisk sinnelag har vært et forsøk på å adle ham “ut” av det hans utseende indikerer. Dette utseende, det kroppslige, vender tilbake gjennom apen, og skillet han alltid har holdt for seg selv viskes ut idet hans adlede innside, som åndsmenneske, gjøres om til et markspist indre hvor apehunnens blod renner. Sammensmeltningen er en forurensning og en nedkastelse av Arthur Jermyn som subjekt til en annen form for væren: “when it [the subject] finds that the impossible constitutes its very *being*, that it *is* none other than abject.”¹⁶⁷

De deler også skjebne, den mumifiserte apen brennes, som Jermyn, og våpenskjoldet, symbolet på den hvite apens tilknytning til Jermyn-familien, kastes i en brønn, noe som falbyr seg til en allegorisk lesning hvor aristokraten slukes opp av det feminine, i dette tilfelle brønnen, og viskes ut fra den sosiale orden han en gang var innskrevet i. Vil man ta en slik lesning enda lenger, kan det hevdes at brønnen også gir seg til en lesning i forbindelse med det abjekte på et mer grunneleggende nivå: “a deep well of memory that is unapproachable

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

¹⁶⁷ Julia Kristeva, *op. cit.*, s. 5

and intimate: the abject”¹⁶⁸, som Kristeva skriver. Siden man først har valgt begrepet som en tilnærmingsmåte, ville det ikke være tekstuelt umulig å lese aristokratens våpenskjold som “kastes ned” (sic.) i en brønn som en allegori for hele fortellingen; et bilde på Arthur Jermyn som kastes ned i det maternalt abjekte.

Jermyn-slektens undergang er total når det maternalt abjekte vender tilbake fra bak graven og sluker familiens siste gjenlevende. Prosessen ut av dyaden er en abjektering som Arthur har gjennomgått, og for ham, som for alle, er det abjekte et stadig trykk på subjektet selv, på kanten av språket eller i konflikt med farens ord og orden, skillet mellom innside og utside, subjekt og objekt. Det Arthur opplever er at han voldelig rives inn i denne konflikten når det maternale (som en førspråklig, ikke-språklig enhet) vender tilbake med full kraft og legger hele den symbolske verden subjektet er konstituert gjennom i grus. Den hvite apen tvinger Arthur inn i en sammensmeltning med henne, noe som nesten kan kalles super-abjekt. Det er ikke det abjekte som presser på subjektet og ligger i det som en form for stadig antagonisme, men snarere en reell invasjon overfor hvilken man er vergeløs vi ser her. Han tvinges til å bli abjekt når han rives tilbake, ned i prosessen som han en gang skilte seg fra. Det er fristende å lese “Arthur Jermyn” som en allegori på en erfaring av det abjekte gjennom regresjon. For det er det Jermyn opplever, å regere inn i det abjekte hvor subjektet som nå engang er skapt, voldelig ødelegges.

Hva så med selvmordet, symbolsk ladet ved at Jermyn setter seg selv i flammer? Vivian Ralickas skriver:

Arthur’s alienation is total, regardless of his intellectual learning and sensitive poetic temperament. This text suggests that personal efforts and merits are meaningless in Lovecraft’s universe. Jermyn’s act of setting himself on fire may be construed as a symbolic attempt to purify himself and therefore atone for his ancestor’s transgression. It can be interpreted as an attempt to identify his abject genealogy as sinful and thus to reinscribe it in a moral framework, thereby weaving the story of his lineage into the fabric of his Western, Judeo-Christian cultural narrative.¹⁶⁹

Denne fortolkningen av selvmordet som symbolsk virker forsvarlig, spesielt siden teksten beskriver det som “a pillar of human fire reached to the heavens”. Tanken på selvmordet som et forsøk på å skrive seg selv inn igjen, er interessant. Rent konkret er det symbolske med det å brenne seg opp tofoldig. For det første er det en slags renselse i tråd med en kulturell

¹⁶⁸ *Ibid.*, s.6

¹⁶⁹ Vivian Ralickas, *op. cit.*, s. 370-371

forståelse av ilden som rensar og bærer det brente opp mot himmelen. For det andre er det en erkjennelse av synd, av det å selv være abjekt, som Ralickas helt riktig påpeker må stadfestes som grunnlag for handlingen. Med andre ord er det et forsøk fra Arthur Jermyn på å vende tilbake til den orden som apen ved sin tvang til sammensmeltning, rev ham ut av. Den abjekte erfaring Arthur Jermyn opplever, er gjenkjennelsen av seg selv som abjekt – “experiencing the horror of self-recognition in the abject”¹⁷⁰ – og det å brenne seg selv blir da soningen av en straff for forfarens overtramp.

Slutning

Spørsmålet om det abjekte er spørsmålet om hvordan et subjekt i stadig utvikling er under trykk fra reminisenser av en adskillellesprosess som slår tilbake og utfordrer dets grenser. Derfor lar det abjekte seg knytte til en frykterfaring. På flere områder ser man dette presset mot grensene, og i Jermyns tilfelle er det opphevingen av disse grensene som fører til undergang. Dette så vi også i *At the Mountains of Madness*, hvor De Gamle, som Dyer allerede har tildelt en menneskelighet, blir *emasculated* av shoggotens flytende kontinuum. Når subjektet er dannet ved å stille seg som tegn i relasjon til objektet – moren – er det abjektert ut av dyaden og den ikke-språklige enhetstilværelsen, hvorfra adskillelsen er voldelig og til dels smertefull.

Den abjekte erfaring er det øyeblikket hvor man konfronteres med det tapet som innstiftet den orden man nå befinner seg i. Dersom veien ut er voldelig, er også det å bli revet inn igjen en voldelig erfaring. Lovecrafts maternale skikkelser har en tendens til å virke abjekte, ofte i kraft av å fremstå for protagonistene som opphav til degenerasjon eller hemmeligheter skjult i familiens genealogi som ender opp med ødelegge protagonisten. De maternale skikkelsene innstifter en bevegelse som går fra et relasjonelt forhold “jeg” ≠ “det”, til enhetsforholdet “jeg” = “det”. Man går fra å være stilt overfor det andre som annet, til en full identifikasjon med det. Man kan ikke lenger skille mellom seg selv og det andre. Det andre er blitt en selv, uten at subjektet lar seg rekonstruere som subjekt. Denne bevegelsen er å betrakte som abjekt, i den forstand at man forrykkes ut av en orden og inn i en språkløs tilværelse hvor ens eget fundament viser seg å være inkommensurabelt med det man *er*, nemlig abjekt. Her ville det ikke være uriktig igjen å peke på Thackers tanke om det blasfemiske liv som dialetisk, det

¹⁷⁰ Vivian Ralickas, *Abjection, Sublimity, and the Question of the Unpresentable in Poe, Baudelaire, and Lovecraft*, op. cit., s. 189

vil si et forhold uten mulighet for syntese. En abjekt erfaring slik den kommer frem i for eksempel “Arthur Jermyn” er total. Det vil si at veien ut av den symbolske orden og tilbake inn i det semiotiske, ikke levner noen tegn på forsoning.

Vi skal følge det psykoanalytiske perspektivet litt lenger, og selv om Kristeva skriver at det abjekte er “essentialy different from ‘uncanniness,’ more violent, too”¹⁷¹, skal vi se nærmere på Freuds behandling av *das Unheimliche*, og se hvorvidt også dette utgjør et mulig perspektiv på Lovecrafts forfatterskap.

¹⁷¹ Julia Kristeva, *op.cit.*, s. 5

3.3 “Das Unheimliche” – en ekskurs i uhygge

Writing on what the doctor tells me is my deathbed, my most hideous fear is that the man is wrong. I suppose I shall seem to be buried next week, but...

Howard Phillips Lovecraft, “The Descendant”

Sigmund Freuds tekst “Das Unheimliche” (1919) står som en klassisk behandling av sitt tema, og i forbindelse med den litteraturen som tar for seg frykten og det uhyggelige er den nærmest kanonisk. Det blir dermed et spørsmål i det følgende hvorvidt begrepet kan hjelpe oss videre i behandlingen av frykt som litterær erfaring sett i forhold til Lovecrafts produksjon. Som vi har sett finner både det sublime og det abjekte en viss gjenklang i problemstillingen vi har lagt til grunn, og det gjenstår å se hvorvidt også *das Unheimliche* kan tilskrives relevans.

Begrepet er knyttet til det nære og lenge kjente: “das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht”¹⁷², og spørsmålet for Freud er hvordan dette kan slå om fra å være nært og kjent, hjemlig, til å bli sin motsetning. Det er i viderearbeidet av E. Jentschs studie “Zur Psychologie des Unheimlichen” (1908) at Freuds forsøk tar form, da Jentsch ifølge Freud legger for stor vekt på at *das Unheimliche* egentlig kan lignes med det ukjente, eller det man ikke er fortrolig med. Freud søker seg utover dette likhetstegnet og hevder at “[z]um Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht.”¹⁷³ Den etymologiske undersøkelsen Freud foretar som beveger seg henimot en sammensmeltning av *heimlich* og dets antonym *unheimlich* burde være kjent nok. Vi ser der hvordan *unheimlich* nærmest blir en del, eller avart, av *heimlich*¹⁷⁴ i sin betydning av hemmelig eller skjult, mens *unheimlich* videre blir et antonym til *heimlich* i den andre betydning som hjemlig, behagelig, kjent, etc. Det er altså dobbeltnaturen ved *heimlich*, som hjemlig og hemmelig som spiller seg ut i det som ofte betraktes som noe tilnærmet en definisjon: “Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.”¹⁷⁵

¹⁷² Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, [1908], *Der Moses des Michelangelo*, [1993], Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2008, s. 138

¹⁷³ *Ibid.*, s. 139

¹⁷⁴ “Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.” *Ibid.*, s. 145

¹⁷⁵ *Ibid.*, s. 143

Dette som burde forbli skjult, men som allikevel trer frem, knytter Freud til noe fortrenkt som igjen kommer opp for subjektet: “denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.”¹⁷⁶ Vi ser hvordan det hjemlige, som er hemmelig, blir ved sin avdekning om til det u-hjemlige, eller uhyggelige, noe som avviker fra Jentschs påstand om likhet mellom det ukjente og det uhyggelige. Ifølge Freud er det velkjent, men fortrenkt. Hjemlig i forståelsen tilhørende hjemmet eller en selv, men hemmelig, som når det kommer tilbake ledsages av en følelse av uhygge.

Dette er imidlertid noe av et delt problem, i og med at en side av saken berører det uhyggelig som noe som er fortrenkt av subjektet, kastrasjonsangst (miste øynene) eller frykten for å leve i livmoren (levende begravd) etc., mens den andre siden vedrører noe kollektivt fortrenkt, altså animisme, trolldom, tankens kraft, med mer, som alle peker tilbake på en tid før vitenskapen i stor grad avkreftet disses eksistens. Når sistnevnte tilfeller da igjen vender tilbake og for et øyeblikk bekreftes, er det uhyggelig. Det er ingen tvil om at *das Unheimliche* finner gjenlyd i noen av Lovecrafts tekster, jeg tenker da først og fremst på “The Whisperer in Darkness” (1930) som gir seg villig til en slik lesning.

“The Whisperer in Darkness”

Wilmarth¹⁷⁷, som er professor i litteratur og folkloristikk drar opp til fjellene i Vermont for å besøke en viss Henry Akeley, en akademiker han har brevvekslet med i lengre tid hvis gård er plaget av stadige angrep fra underlige skapninger som holder til i fjellene. De har korrespondert en stund vedrørende ektheten til underlige skapninger som er sett flytende døde i elven etter en flom, og hvorvidt det er folkemyter og sagn som gjør at mennesker ser disse rare vesenene eller om de faktisk er virkelige. Akeley sender flere ting som søker å bevise skapningenes eksistens, men ønsker ikke Wilmarth på besøk til familiegården fordi den er under stadige angrep. Skiftet i teksten kommer da Wilmarth plutselig inviteres til Vermont, og drar på besøk. Akeley er i dårlig forfatning, lenket til stolen i mørket og snakker med en monoton, nesten metallisk, hviskende stemme. Akeley hevder at han og vesenene i fjellene har sluttet fred, og at disse skapningene har funnet opp et apparat eller maskin som

¹⁷⁶ *Ibid.*, s. 160-161

¹⁷⁷ Også han er professor ved det fiktive Miskatonic University. Nevnes forøvrig i *At the Mountains of Madness*.

kan lagre hjernen til et menneske i evighet, og innvie det i mysterier som angår tids- og romreiser. Senere viser det seg at det ikke er Akeley som sitter der, men en av skapningene som har tatt på seg rollen som ham, derav den hviskende stemmen, lukten, og sittingen i stolen. Akeleys hjerne befinner seg allerede trygt på boks til gud vet hvilket formål. Det som skriver seg frem som tydelig uhyggelig ser vi klart i det siste avsnittet:

That whisperer in darkness with its morbid odour and vibrations! Sorcerer, emissary, changeling, outsider... that hideous repressed buzzing... and all the time in that fresh, shiny cylinder on the shelf... poor devil... [...] For the things in the chair, perfect to the last, subtle details of microscopic resemblance – or identity – were the face and hands of Henry Wentworth Akeley.¹⁷⁸

På flere punkter rører denne teksten ved Freuds utlegning om det uhyggelige. I passasjen over er det kroppsdelenene, hender og ansikt, som ligger i stolen hvor Wilmarth trodde Akeley satt mens de snakket sammen. Når det kommer for en dag at Wilmarth har snakket med et vesen ikledd Akeley, mens Akeleys hjerne har ligget på hyllen og gjennom apparatet sett det hele, ser vi både kastrasjonsangst og angsten for å bli levende begravet, dersom vi tar en freudiansk tilnærming:

Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand [...] Füße, die für sich allein tanzen [...] haben etwas ungemein Unheimliches an sich [...] Wir wissen schon, daß diese Unheimlichkeit von der Annäherung an den Kastrationskomplex herrührt. Manche Menschen würden die Krone der Unheimlichkeit der Vorstellung zuweisen, scheintot begraben zu werden. Allein die Psychoanalyse hat uns gelehrt, daß diese schreckende Phantasie nur die Umwandlung einer anderen ist, die ursprünglich nichts Schreckhaftes war, sondern von einer gewissen Lüsterheit getragen wurde, nämlich der Phantasie vom Leben im Mutterleib.¹⁷⁹

Hendene og ansiktet har ifølge Freud tydelig tilknytning til kastrasjonsangst, mens det faktum at Akeley er bevisst gjennom hjernen som ligger på hyllen intensiverer det uhyggelige ved å tilføre frykten for å bli begravet levende. Imidlertid påpeker Freud at denne ideen som skriver seg fra livet inne i mor, ikke i utgangspunktet er uhyggelig, snarere gledesfylt, noe som underbygger et omslag fra hjemlig, kjent, til *unheimlich*. Dertil føyer det seg to momenter: Det ene er folkemytene og sagnene som går rundt fjellene i Vermont som bebodd av underlige skapninger som i forbindelse med flommen får ben å gå på: “there was a widespread tendency to connect these sights with a primitive, half-forgotten cycle of

¹⁷⁸ Howard Phillips Lovecraft, “The Whisperer in Darkness”, [1930], Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, [1991], Orion Publishing Group, London, 2008, s. 237

¹⁷⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, s. 163

whispered legend which old people resurrected for the occasion.”¹⁸⁰ Freud hevder at det arkaisk-mytiske står i et nært forhold til det uhyggelige. En slik lesning opp imot det uhyggelige av “The Whisperer in Darkness” understøttes også av det faktum at Wilmarth og Akeley er lærde akademikere hvis virkelighetsbilde brytes ned av mytene som tilhører bygdefolk, indianere, og andre lekfolk. Bekreftelsen av myter som vitenskapen har lagt fra seg er ifølge Freud en kilde til uhygge fordi vi alle bærer i oss en sårbarhet overfor det, en form for tilbøyelighet til animistisk tenkning:

Es scheint, daß wir alle in unserer individuellen Entwicklung eine diesem Animismus der Primitiven entsprechende Phase durchgemacht haben, daß sie bei keinem von uns abgelaufen ist, ohne noch äußerungsfähige Reste und Spuren zu hinterlassen, und daß alles, was uns heute als “unheimlich” erscheint, die Bedingung erfüllt, daß es an diese Reste animistischer Seelentätigkeit rührt und sie zur Äußerung anregt.¹⁸¹

Av det vi har sett på tidligere går det frem at Lovecraft deler dette synet; at noe i mennesket fra arkaiske tider gjør det ekstra mottakelig for mytiske elementer som spiller på nesten religiøse tråder. Dette er det Freud her lokaliserer som en slags rest eller spor etter animisme, både i den individuelle og den kollektive utvikling, som på en eller annen måte påvirker oss. Det følger at alt som kan anses som “unheimlich” spiller på denne affiniteten. Skogene og fjellene som omringer gården til Akeley, samt isolasjonen som brytes av underlige lyder i mørket er et klassisk moment i forhold til det uhyggelige. Landskapsbeskrivelsen underbygger en slik tilknytning til en mytologisk verden: “There were gorges where untamed streams leaped, bearing down toward the river the unimagined secrets of a thousand pathless peaks. Branching away now and then were narrow, half-concealed roads that bored their way through solid, luxuriant masses of forest among whose primal trees whole armies of elemental spirits might well lurk.”¹⁸² Sluttpassasjen hvori Wilmarth oppdager ansiktet og hendene til Akeley bærer også i seg koblingen Freud trekker til magi, eventyr, og trolldomskunst: “Sorcerer, emissary, changeling, outsider...” er Wilmarths kallenavn på disse høyt utviklede skapningene med underlige apparater, alle ord knyttet til myter og folketro. Nesten implisitt i teksten selv finner man flere steder disse knutepunktene mellom myte og virkelighet.

Et siste likhetstrekk mellom Freuds “Das Unheimliche” og Lovecrafts tekst er usikkerheten knyttet til om noe tilsynelatende levende egentlig lever, eller om noe som ser livløst ut

¹⁸⁰ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 163

¹⁸¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, s. 160

¹⁸² Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 208

kanskje lever allikevel. Her bygger Freud direkte på Jentschs studie og siterer den. Vi finner denne kilden til uhygge nærmest overtydelig i presentasjonen av Akeley første gang de møtes, hvor “Akeley” sitter i mørket: “I felt that there must be something more than asthma behind that strained, rigid, immobile expression and unwinking glassy stare;”¹⁸³ og videre “There was a touch of the pitiful in the limp, *lifeless* [min uthev.] way his lean hands rested in his lap.”¹⁸⁴ Dette metonymiske bedraget som Wilmarth utsettes for, hvor hendene og ansiktet blir brukt til å gi inntrykk av at det er et helt menneske som sitter foran ham, brytes opp mot insisteringen på det livløse ved skikkelsen. Mens Akeleys hender og ansikt blir brukt som en marionett av skapningen som lurar under morgenkåpen, er det liv *i* morgenkåpen. Akeley som bivåner det hele fra sylindren på hyllen, er maktesløs og levende begravet. Det hersker derfor tvil fra første stund om det som sitter foran Wilmarth egentlig er levende, for noen av beskrivelsene, spesielt av stemmen, tenderer mot noe maskinelt eller automatisk: “And then I saw that he was trying to talk in the same hacking whisper with which he had greeted me. It was a hard whisper to catch at first, since the grey moustache concealed all movements of the lips, and something in its timbre disturbed me greatly.”¹⁸⁵ Koblingen mellom *hacking* og *timbre* gir stemmen et mekanisk preg, og det er også en slags vedvarende summing i rommet som underbygger det maskinelle preget ved Akeley.

Resultatet blir en uhyggelig symfoni, og bare tittelen “The Whisperer in Darkness” er i seg selv uhyggelig da Lovecraft har utelatt den bestemte artikkelen *the*, og dermed åpner for en universalitet både i mørket og hviskeren som bebor det. For å oppsummere: De fire punktene som utgjør det åpenbart *unheimliche* i denne teksten, slik vi finner det fremholdt av Freud, er følgende:

1. De animistiske mytene og den øde naturen hvor all slags kan tenkes å oppholde seg, danner scenen sammen med den gamle gården som er helt forlatt, utenom “Akeley”, når Wilmarth ankommer.
2. Den tekstuelle fornemmelse av tvil i spørsmålet om hvorvidt Akeley er levende, jamføre tidligere sitat.
3. Nærheten til kastrasjonen, og frykten for den, som de avkappede hender og det avskårne ansiktet bevirker.

¹⁸³ *Ibid.*, s. 214

¹⁸⁴ *Ibid.*, s. 215

¹⁸⁵ *Loc. cit.*

4. Den levende begravningen av Akeley, i kraft av at hjernen hans holdes i live og sansende i en sylinder og får sanseintrykk gjennom et apparat som “Akeley” ber Wilmarth sette på.

Avslutning

Det kan helt sikkert finnes flere berøringspunkter, men de ovenstående er tilstrekkelig til å vise at Lovecrafts tekst på flere punkter illustrerer poengene Freud gjør i sin tekst. Problemet er imidlertid at *das Unheimliche* ikke griper om seg i den grad at man kan gjøre det til mer enn ett fortolkningsredskap blant flere. Selv om Lovecrafts tekster ofte omhandler “poesque” motiver som den levende begravning, eller de mer klassisk gotiske hjemsøkte hus, ligger hans hovedtekster, hvorav ”The Whisperer in Darkness” er én, nærmere opp til den poetikken av kosmisk skrekk som strekker seg langt forbi, eller endog opererer på siden av subjektetsbegrepet psykoanalysen arbeider med. Subjektsnivået er delegert til en siderolle hos Lovecraft, og sterke, underliggende psykologiske strømninger kan ikke tekstuelt funderes i de litterære subjekter som Lovecraft skriver frem. Lovecrafts prosjekt er et annet, og hans karakterer er ikke dype nok til isolert å fungere som ankringspunkter for en fortolkning festet i psykoanalysen.

Skal man forstå fryktens erfaring slik den formidles hos Lovecraft, later det til at vi må lete videre. Ikke ved å forkaste de tre foregående begreper som har vist sin evne til å belyse problemet fra flere sider, men kun ved å fortsette. I den sammenheng kan vi tjene på å se nærmere på Deleuze, hans tenkning om flukten, entiteten, anomalien, og utsiden. Del III vil inneholde en kort fremstilling av Deleuzes tenkning omkring litteratur, før vi skal se nærmere på *The Shadow over Innsmouth* i lys av dette.

Del III – Overskridelse og bliven, fryktens transgressive potensial

4. Om å lese med Deleuze – et teoretisk forsøk

Humanity – life – letters – zest – the earth – the commonplace – bah! – I spew them all out and roar with the warrior-spirits of the night! I hate man, literature, pretence, scholarship, aspiration, sophistication, humour, and all the rest of the sickly show! For me the abyss, and the spaces between the stars where outlaw-daemons stalk unsmiling and purposefully.

Howard Phillips Lovecraft, i et humoristisk brev til Frank Belknap Long, 1924

Koblingen mellom den franske filosofen Gilles Deleuze og Lovecrafts forfatterskap er ikke tatt ut av løse luften. På flere punkter henviser Deleuze til Lovecraft, og da spesielt i sitt arbeid med litteratur. Affiniteten mellom dem er prøvende, men forståelig. Deleuzes mangfoldige produksjon, samt hans prosjekt som baserer seg på en omtenkning av sentrale ontologiske og epistemologiske problemstillinger er ikke uten videre løftet ut av sin kontekst og satt inn som en litteraturvitenskapelig, metodologisk tilnærming. Gitt at det er riktig, at en slik direkte lesning, det vil si metode eller begrep opp mot tekst, ikke umiddelbart lar seg gjøre, må man snarere forsøke å lese Lovecraft med Deleuze, og da ikke bare Lovecrafts tekster i seg selv løsrevet fra sin forfatter, men skriving og litteratur som et uttrykk for liv og skapelse i egen forstand, uadskillelig fra en bliven. Før dette er mulig overhodet, må man forsøke å dykke et stykke ned i Deleuzes tenkning rundt litteratur.

For Deleuze er litteraturen prosessuell og posisjonell i den forstand at den markerer stadige punkter i en kartografi, den denoterer linjer mot språkets og livets utside: “Writing is a question of becoming, always incomplete, always in the midst of being formed, and goes beyond the matter of any livable or lived experience. It is a process, that is, a passage of Life that traverses both the livable and the lived.”¹⁸⁶ Dette dynamiske synet på litteraturen åpner for en slags utvisking av grensene mellom forfatteren, skriving, tekst, mening, og livet for øvrig, idet vekslingen mellom dem er noe i stadig utfoldelse. Linjen som trekkes opp gjennom et gitt verk er ikke nødvendigvis rett eller isolert, den er påkoblet linjer som skyter ut fra andre steder. Linjene kan manifestere seg på forskjellige nivåer, noen er forutsigbare, mens andre bryter og bøyer av. Det er linjer i alle topografier, de overskrider grenser, sosiale,

¹⁸⁶ Gilles Deleuze, *Essays critical and clinical*, [1993], overs. Smith and Greco, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, s. 1

kunstneriske, biologiske, politiske, økonomiske, og av den grunn er det også umulig å skille livet fra litteraturen og språket. I sin *Deleuze on Literature* skriver Ronald Bogue: “We are made of lines, and hence there can be no segregation of lines of writing and lines of life.”¹⁸⁷

Deleuzes forståelse av litteraturen er full av sjatteringer. Den er diagnostiserende: “[...] the writer as such is not a patient but rather a physician, the physician of himself and of the world. The world is the set of symptoms whose illness merges with man”¹⁸⁸. Litteraturen henger sammen med helse fordi den er prosess, mens sykdom, all sykdom både fysisk, samfunnsmessig, mentalt, etc. er en oppstopping av prosessen ifølge Deleuze. Å skrive er å skrive seg videre gjennom det som har stoppet, å forlate, reise, å spore eller tegne en fluktlinje. Denne tanken om fluktlinjen er sentral for Deleuzes forståelse av litteratur, og det er med den for øyet at vi forsøker å finne en kobling til Lovecraft.

“To leave, to escape, is to trace a line.”¹⁸⁹, slik begynner Deleuze kapittelet “On the Superiority of Anglo-American Literature”. Det er den angloamerikanske litteraturens stadige søken utover mot horisonten og en annen verden som gjøres til eksempel på hvordan litteraturen tegner en fluktlinje. Litteraturen som fluktlinje er ikke en virkelighetsflukt i klassisk forstand med “virkeligheten” som en slags positiv primærstørrelse, snarere er det snakk om en villet flukt med vidtrekkende konnotasjoner, ikke bare til reisen, men også til en deterritorialisering, det vil si en karakter av innskrenkning og av brudd, av mennesket og av det system det inngår i: “The line of flight is a deterritorialization. [...] But to flee is not to renounce action: nothing is more active than a flight. It is the opposite of the imaginary. It is also to put to flight [...] to put something to flight, to put a system to flight as one bursts a tube.”¹⁹⁰ Det som til da har vært et system med forutsigbare linjer og strukturer, brytes og springer lekk. Litteraturen bevirker en slik bevegelse av og bort fra et gitt system, et språkssystem, men også, i alt vesentlig, i forhold til et system av liv slik det er forordnet. Flukten er like mye bevegelse som den er en igangsettelse av bevegelse bort fra en gitt oppstilling. I den forstand er litteraturen også et delirium, forstått som det å spore av:

A flight is a sort of delirium. [...] To be delirious [*délirer*] is exactly to go off the rails (as in *déconner* – to say absurd things, etc.). There is something demoniacal or demonic in a line of

¹⁸⁷ Ronald Bogue, *Deleuze on Literature*, op. cit., 2003, s.161

¹⁸⁸ Gilles Deleuze, op. cit., s. 3

¹⁸⁹ Gilles Deleuze, *Dialogues II*, [1977], overs. Tomlinson and Habberjam, Continuum, London – New York, 2006, s. 27

¹⁹⁰ Loc. cit.

flight. Demons are different from gods, because gods have fixed attributes, properties and functions, territories and codes: they have to do with rails, boundaries, and surveys. What demons do is jump across intervals, and from one interval to another. [...] There is always betrayal in a line of flight. [...] We betray the fixed powers which try to hold us back, the established powers of the earth.¹⁹¹

Denne sammenstillingen fluktlinje – delirium – det demoniske – forræderiet er alle essensielle bestanddeler av det man kan kalle tilnærmingen til en poetikk hos Deleuze. Litteraturen gir seg utslag som en bortvending av dobbel karakter. Mennesket snur seg bort fra Gud samtidig som Gud snur seg bort fra mennesket. Det er i mellom de bortvendte ansiktene man kan spore en slik linje. Mens “the established powers of earth” står med ryggen til, så å si, muliggjøres en flukt. Forræderiet er å benytte sjansen til å flykte, det demoniske er å hoppe av en gitt orden (som gudene står for) og velge seg noe annet, delirium er å spore av, og sammen konstituerer disse tre et forsøk på å si noe om hva fluktlinjen er. Men mot hva?

Bogue skriver: “*A ligne de fuite* is a line that converges on the vanishing point (*point de fuite*) in perspectival representation, a line leading beyond the horizon.”¹⁹² Ser vi dette i sammenheng med det vi har vært inne på tidligere, vedrørende den anglo-amerikanske litteraturens flukt slik Deleuze henter forståelsen av den fra et sitat av D.H. Lawrence, bringer det klarhet over fluktlinjen som rettet mot en utside, altså rettet mot horisonten selv.

For kaptein Ahab i Melvilles *Moby Dick* (1851) var det den hvite hvalen, den hvite veggen, som utgjorde horisonten, for hvilken menneskets lov ble forsaket for at Ahab skulle alliere seg med Moby Dick: “whale-becoming”. Bliven er en form for sympati som forserer kollektivet gjennom en allianse med dets yttergrense, ved et møte med det Deleuze og Guattari kaller “the anomalous”: “[...] the anomalous is a position or set of positions in relation to a multiplicity.”¹⁹³ Det er i forhold til dette kollektivet forræderiet, det demoniske, eller avsporingen står: “And nothing reveals treason better than the choice of object. Not because it is a choice of object – a poor notion – but because it is a becoming, it is the demonic element *par excellence*.”¹⁹⁴ Denne anomalien, “objektet”, ved kanten av kollektivets oppstillinger, lover, normer, koder, institusjoner, guder, etc., er det fluktlinjen søker seg mot for å bli. At det er en posisjon, eller et sett posisjoner i forhold til et flertall, føyer seg inn i

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 30

¹⁹² Ronald Bogue, *op. cit.*, s. 153

¹⁹³ Gilles Deleuze og Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, *op. cit.*, s. 269

¹⁹⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 31

Deleuzes konseptuelle geografi, hvis man kan kalle det noe slikt. En geografi overtegnet med linjer og samlingspunkter av kropper og betydningsdannelser. På mange måter er det en virtuelt-virkelig geografi. Kollektivet som en oppstilling og sammenstilling, som anomalien står som en grense for, er det man begår forræderi mot ved å skape en fluktlinje. Man velger det bort for å bli, og man posisjonerer seg i forhold til det ved å innta en annen posisjon, alliert med horisonten. Ahabs allianse med den hvite hvalen, fremfor hvalfangerne, trollmannens pakt med demonen, varulvens søken mot ulveflokkene, alt dette er bliven, det demoniske, reisen og fluktlinjen.

For å tillate oss å gå enda litt lenger, er det viktig å se nærmere på hva som skjer ved horisonten, for det er nettopp dette skrivingen sikter seg inn på:

To write has no other function: to be a flux which combines with other fluxes – all the minority-becomings of the world. A flux is something intensive, instantaneous and mutant – between a creation and a destruction. It is only when a flux is deterritorialized that it succeeds in making its conjunction with other fluxes, which deterritorialize it in their turn, and vice versa. In an animal-becoming [som i Ahabs “whale-becoming”] a man and an animal combine, neither of which resembles the other, neither of which imitates the other, each deterritorializing the other, pushing the line further. A system of relay and mutations through the middle.¹⁹⁵

Det å bli en flyt er i tråd med Deleuzes syn på litteraturen som helse, altså en prosess som ikke hemmes ned eller stoppes opp. Det er ved kanten at man blir en minoritet, sammen med anomalien, fordi man har valgt flukten. Man har valgt å deterritorialisere seg, det vil si, å bli mindre, sammen med alle andre som sporer en fluktlinje bort. Målet er å drive linjen lenger. “Lines of flight have no territory. Writing carries out the conjunction, the transmutation of fluxes, through which life escapes from the resentment of persons, societies and reigns.”¹⁹⁶ Det er kun når man blir mindre i forhold til kollektivet at man kan slutte seg til andre oppstillinger og presse fluktlinjen enda lenger mot en yttergrense. Det er dette Deleuze mener når han sier at skrivingens endemål er en “becoming-imperceptible”, det vil si å bli umerkelig overfor de mekanismer som holder en fast, å oppnå full bevegelsesfrihet i et terreng, og å kunne ferdes umerkelig fra en geografi til en annen: “The ultimate aim of literature is to set free, in the delirium, this creation of a health or this invention of a people [en minoritet], that is, a possibility of life.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 37-38

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 38

¹⁹⁷ Gilles Deleuze, *Essays critical and clinical*, *op. cit.*, s. 4

Hele denne skildringen av bevegelse som spores langsmed fluktlinjen er en overskridelse av territorier. Det er når litteraturen er ved god helse at den er delirisk, når den stoppes opp er det som resultat av det Deleuze kaller en paranoia. En søken inn mot de bestående opp- og sammenstillinger, en søken inn mot kollektivet. Dette blir en fascistoid, reproduserende majoritetslitteratur. Teorien rundt fluktlinjen og horisonten har på den måten også en konkret språklig dimensjon, slik man søker seg mot en unnselighet, mot å bli mindre, søker man seg mot et mindre språk. Et språk som står på randsonen av språket. Skal vi støtte oss på Bagues lesning av Deleuze kan det “mindre” språket, deles opp i tre aspekter: “a ‘decomposition or destruction of the mother tongue [*langue maternelle*], ‘the invention of a new language [*langue*] within language [*langue*], through the creation of syntax’; and the creation of ‘Visions and Auditions, which no longer belong to any language’ [...] Visions and auditions, then, are language’s outside, in the interstices and gaps of language [...]”¹⁹⁸ Disse formene for mindre språk, eller mindre litteratur, kan spores hos flere forfattere. Hovedsaken later til å være at litteratur (når den ikke er paranoid) øver et press på det språket som er knyttet til daglige og offisielle, til orden og formaliteter. Fluktlinjen, sett språklig, er nettopp en slik bevegelse mot et mindre språk på bekostning av det overgripende språket. Det er av den grunn at litteraturen som søker henimot horisonten virker frigjørende; den åpner, ikke bare språket i seg selv, men språket *for* livet, i dobbelt betydning. Den gjør at livet trenger inn i språket, deterritorialiserer det ved å gjøre det mindre, samtidig som den åpner språket for utsiden og dermed gjør det større igjen om man tenker i forhold til potensial. Dette er en allianse så å si, sammenfallende med alliansen med anomalien. Deleuze skriver noe som kan tjene som en foreløpig oppsummering:

[...] writers [...] invent a new language within language, a foreign language as it were. They bring to light new grammatical or syntactic powers. They force language outside its customary furrows, they make it *delirious* [...] when another language is created within language, it is language in its *entirety* [min uthev.] that tends toward an “asyntactic,” “agrammatical” limit, or that communicates with its own outside. The limit is not outside language, it is the outside *of* language. It is made up of visions and auditions that are not of language, but which language alone makes possible. These visions, these auditions are not a private matter but form the figures of a history and a geography that are ceaselessly reinvented. It is delirium that invents them, as a *process* driving words from one end of the universe to the other.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ronald Bogue, *op. cit.*, s. 164

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. lv

Avsporingen som deliriet impliserer er like fullt en språkets avsporing. En vei bort fra et konvensjonelt språk, analogt med fluktlinjens bevegelse, rettere sagt, en del av den samme bevegelsen. Det er språkets membran som inneholder minoritetsspråkene, og denne membranen som karakteriserer språkets grense, er det som berører det ikke-språklige; det vil si tingene som språket er i kontakt med. I denne membranen ligger kommunikasjonen mellom språk og ting, mellom språklig og ikke-språklig. Bogue beskriver språket, med støtte i Deleuze, som en sfære med en tynn hinne, og det er i denne hinnen den mindre litteraturen beveger seg. Minoriteten og dens språk ferdes i utkanten, men påvirker like fullt systemet som helhet. Men hva er disse “visions and auditions” som Deleuze og Bogue nevner, det siste av de tre aspektene ved et mindre språk, uløselig knyttet til det sanselige?

“Visions and auditions are [...] surface effects that haunt the bodies of words like fogs or auras emanating from their superficies”²⁰⁰ skriver Bogue. Ordet “surface” forholder seg til overflaten som rører ved det som ligger utenfor språket. Vi snakker med andre ord om en slags utveksling mellom tingene og språket selv, noe som forklarer hvordan Deleuze kan knytte dette til det indre bildet som overføres til den ytre verden i forbindelse med litteraturen (hos Melville ser man et indre hav projisert inn i havet utenfor). En aura eller tåke som renner fra ordenes overflate, skaper i den mindre litteraturen en effekt, en forskyvning.

an ‘affective, intensive usage of language’ may act directly on phonemic and syntactic elements and induce a linguistic stuttering [...] but it may also leave intact the form of expression ‘if a corresponding *form of content*, an atmospheric quality, a milieu that serves as a conductor of words’ gathers up ‘the tremble, the murmur, the stutter, the tremolo, the vibrato,’ and makes ‘the indicated affect reverberate over the words [...]’²⁰¹

Affektbevegelsen Deleuze her snakker om er det som åpner språket for livet og omvendt. En form for vibrasjon som den mindre litteraturen danner, gjennom det fonemiske, syntaktiske, eller en “*form of content*” som må forstås nærmest som en tonal, stemningsmessig enighet mellom ordene og innholdets form. Det vil si at innholdet på en måte gir ordene gjenklang, de stemmer overens i en form for enhetseffekt som lar det skrevne berøre det virkelige, jamføre membranen som berører utsiden. Deleuze skriver: “it is *the outside* of language, but is not outside it. It is a painting or a piece of music, but a music of words, a painting with words, a silence in words, as if the words could now discharge their content: a grandiose

²⁰⁰ Ronald Bogue, *op. cit.*, s. 163

²⁰¹ *Ibid.*, s. 165

vision or a sublime sound.”²⁰² Denne utvekslingen mellom ordene og verden er en allianse som kommer til uttrykk i den mindre litteraturen, en allianse med visjonært potensial.

Det er interessant hvordan teorien om fluktlinjen har en abstrakt, men like fullt språklig og reell dimensjon. Litteraturteoretisk sett, later det til at vi her snakker om en estetikk hvis siktemål er en kontakt mellom det litterære og det virkelige på kanten av de fastlagte oppstillinger, systemet som springer lekk. Deleuze understreker gang og gang igjen at litteraturen *er* ekte. Flukten, bevegelsen litteraturen foretar, er reell, både språklig og i forhold til det virkelige. Den store mindre litteraturen evner på et vis å gå utover språkets begrensninger, fortsatt i språket, men vandrende *oppå* membranen. En oscillering mellom litteratur og liv som bevirker en slags økning av virkeligheten og språket både i potensialitet, farge, og rom, sammen til noe man kan kalle en visjonær, fargerik litteratur: “And color is movement, no less than the line; it is deviation, displacement, sliding, obliquity. Color and line are born together and meld into each other.”²⁰³ Vi befinner oss ved horisonten, og det er her en slik litteratur kan fungere. “Visions and auditions” som en allianse med horisonten, en prosess av flux, som vi husker med stadige utvekslinger, de- og reterritorisering av språk og kropper. Det er viktig å påpeke at disse fenomenene som ligger nedfelt i fluktlinjen ikke er subjektive selv om de har trekk av subjektivitet. Det er differensieringer som virker sammen i en helhet som utgjør oppstillinger og sammenstillinger som igjen blir en slags virkelighet, en virkelighet som må oppfattes kollektivt. Det er disse opp- og sammenstillingene som hos Deleuze danner en litteratur som nødvendigvis da også er kollektiv:

The minimum real unit is not the word, the idea, the concept or the signifier, but the *assemblage*. It is always an assemblage which produce utterances. [...] The utterance is the product of an assemblage – which is always collective, which brings into play within us and outside us populations, multiplicities, territories, becomings, affects, events. The proper name does not designate a subject, *but something which happens* [min uthev.], at least between two terms which are not subjects, but agents.²⁰⁴

Ytringen som stammer fra opp- og sammenstillinger kan like gjerne være skriveren²⁰⁵ selv. Den skrivende finner opp nye opp- og sammenstillinger ut av dem han selv er dannet av. Han

²⁰² Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 113

²⁰³ *Ibid.*, s. 116

²⁰⁴ Gilles Deleuze, *Dialogues II*, *op. cit.*, s. 38

²⁰⁵ Her må jeg påpeke en viktig distinksjon Deleuze gjør mellom *writer* og *author*. “The author is a subject of enunciation but the writer – who is not an author – is not. [...] The author, as subject of enunciation, is first of all a spirit [...] The author creates a world, but there is no world which awaits us to be created.” *Ibid.*, s. 38-39 Det er ingen tvil om at skriveren (writer) er den som sporer en fluktlinje, mens forfatteren (author) er den som ikke gir rom til å tenke med, og skrive med. Han er distanse fremfor bevegelse.

er noe som skjer, en infinitiv. Disse nye dannelsene er bevegelse, men også å få disse til å bevege seg sammen er en del av flukten: “The assemblage is co-functioning, it is ‘sympathy’, symbiosis [...] it is the exertion or the penetration of bodies, hatred or love [...] This is assembling, being in the middle, on the line of encounter between an internal world and the external world.”²⁰⁶ Å være i midten, mellom de bortvendte ansiktene hvor fluktlinjen tegnes mot en horisont er å skrive. Det er å stille opp, å stille sammen, ikke uten antagonisme (som med Ahab og hvalen), men med en bevegelse, gjerne en kollisjon, men like fullt noe som beveger seg sympatisk med noe annet.

Linjen er bevegelighet, og alle som kobler seg på den vil kunne følge den så langt den går. Et av hovedtrekkene ved en minoritetslitteratur er at den forsøker å skrive frem en minoritet, et språk og et folk, på utkanten av det som setter krefter imot. Kreftene hadde vært for sterke å møte front mot front, derfor forflytter man seg til randsonen og allierer seg der med anomalien. Man søker med denne anomalien å bli utover. Det viktigste er i følge Deleuze å levne en leser rom for å skrive med og å tenke med. Med andre ord er det de som åpner rom for nye linjer og oppstillinger, for bliven, som virkelig skriver en mindre litteratur. “The finest writers”, skriver Deleuze, “have singular conditions of perception that allow them to draw on or shape aesthetic precepts like veritable visions, even if they return from them with red eyes.”²⁰⁷

Fluktlinjen vi til nå har forsøkt å sirkle inn fra flere hold, er det man må følge for å spore opp den litteraturen som oppholder seg i utsiden. Man kan spore den til anomalien, spore forræderiet og flukten tematisk, om enn litt forenkende, ut fra objektet som velges, eller man kan følge linjen språklig ved å lete opp *visions and auditions*, språk i språket, eller destruksjonen av morsmålet. Resultatet blir en kartografi i stadig bevegelse, da linjer og oppstillinger stadig vekk endrer sine relasjoner og forhold til hverandre. Når vi nå har kommet så langt at vi kan fortsette uten å stå i fare for en alt for grov forenkling, er det på tide å se hvordan Deleuzes syn på litteratur kan hjelpe oss i forståelsen av Lovecraft og hans tekster. Spørsmålet er hvordan vi skal dechiffrere og spore tekstenes linjer, anomalier, og blivener, og om vi kanskje ender opp med en kartografi over det lovecraftianske univers sett fra et deleuzeiansk ståsted – et univers som legger seg over verden og derigjennom skaper med den, en reise mot horisonten og anomalien i søken etter en allianse gjennom fluktlinjer.

²⁰⁶ *Ibid.*, s. 39

²⁰⁷ Gilles Deleuze, *Essays critical and clinical*, *op. cit.*, s. 116

Deleuze gives us the hint: “These becomings may be linked to each other by a particular line, [...] or they may coexist at every level, following the doorways, thresholds, and zones that make up the entire universe, as in Lovecraft’s powerful oeuvre.”²⁰⁸

²⁰⁸ *Ibid.*, s. 1

5. *The Shadow over Innsmouth* – veien mot horisonten

I am interested only in broad pageants – historic streams – orders of biological, chemical, physical, and astronomical organisation – and the only conflict which has any deep emotional significance to me is that of *the principle of freedom or irregularity or adventurous opportunity against the eternal and maddening rigidity of cosmic law.*

Howard Phillips Lovecraft, brev til ukjent, 1934

Denne siste analysen vil divergere litt fra de to andre, når vi forsøker å lese Lovecrafts kortroman *The Shadow over Innsmouth* (1931) i forhold til en deleuzeiansk forståelse av litteratur, slik den ble diskutert i det foregående kapittel. Vi vil se flere momenter gjenta seg: det livgivende blikk slik vi nærmet oss det i analysen av “The Call of Cthulhu”, det mytologiske bakteppet som kom til syne i analysen av *At the Mountains of Madness*, og flere likheter med “Arthur Jermyn” slik denne novellen ble brukt som et eksempel på det abjekte som en mulig lesning av Lovecraft. Det ville ikke være å strekke det for langt å hevde at som den nest siste av Lovecrafts “great texts”, er *The Shadow over Innsmouth* den som i kanskje størst grad føyer delene av hans forfatterskap sammen i utformingen av en syntese mellom det å flykte og det å bli til noe annet, slik Deleuze tenker seg det: En fluktlinje som spores, en språkets avsporing, og en allianse med anomalien som venter ved horisonten.

Med andre ord forsøker vi i denne siste analysen å sette opp en kartografi over Lovecrafts tekst etter en deleuzeiansk modell hvor “[m]aps are maps of intensities, geography is no less mental and corporeal than physical in movement.”²⁰⁹ Av den grunn skal vi søke å spore de steder i teksten som opererer som fortetninger, intensiteter, i den lovecraftianske geografi. Dette vil være steder hvor momenter springer ut av teksten og indikerer en retning. Med andre ord skal vi bestrebe oss på å finne frem til de steder hvor igjennom linjen, protagonistens *becoming-monster*, kan trekkes. Fra noen av disse punktene vil vi se at teksten griper om seg, at den beveger seg henimot andre deler av forfatterskapet og dermed intertekstelt knytter seg til andre deler av Lovecrafts verk.

²⁰⁹ Gilles Deleuze, *Dialogues II*, op.cit., s. 28

Frykten som litterær erfaring, slik vi har forsøkt å vise den gjennom vår behandling av begrepene om det sublime, det abjekte, og *das Unheimliche* har vist oss at frykten er en spore til bevegelse. Heller er det ikke sjelden at frykt fungerer som en spore til flukt. Ikke bare er det flukten fra det man frykter som er sentralt i Lovecrafts forfatterskap, men like fullt frykten for det hverdagslig gitte, med andre ord er det fluktlinjen som litterær posisjon og eksperimentering vi vil se former seg. Deleuze skriver: “On lines of flight there can no longer be but one thing, life experimentation.”²¹⁰ I det følgende skal vi spore disse linjene i *The Shadow over Innsmouth*, og se hvordan teksten utgjør en bevegelse analogt med fluktlinjen, slik Deleuze tenker seg den.

Forsøk på en tekstuell kartografi

Slik som *At the Mountains of Madness* er også *The Shadow over Innsmouth* formet som et slags brev til en tenkt lytter eller tilhører om diverse forhold ved en sak som har blitt unndratt det offentlige. Begge kortromanene følger en narrativ prosess som går ut på å beskrive et hendelsesforløp som ved enden griper inn i nåtiden og avsluttes ved at en beslutning må fattes av protagonisten om hva som skal skje videre. Dyers brev til universitetsledelsen i *At the Mountains of Madness*, og jeg-personens skissering av sine opplevelse i den lille kystlandsbyen Innsmouth, Massachusetts, som forøvrig ikke ligger langt fra Lovecrafts fiktive by Arkham og den ekte byen Newburyport, er begge modifikasjoner av en offentlig historie. I tilfellet Innsmouth dreier det seg om massearrestasjoner og fengslinger, kontrollert sprengning av deler av byen, samt opprettelsen av leirer for noen av byens beboere. Dertil er det snakk om et u-båtangrep på noe som befinner seg under havet utenfor Innsmouth, ved landemerket “Devil Reef”. Vi får også vite tidlig at et av tekstens sentrale punkt vil være flukten fra Innsmouth som protagonisten tvinges til å foreta. Det er med dette som utgangspunkt vi finner gode muligheter for en lesning som legger seg tett opp til deleuzeiansk tenkning:

It was I who fled frantically out of Innsmouth in the early morning hours of 16 July 1927, and whose frightened appeals for government inquiry and action brought on the whole reported episode. [...] I have an *odd craving to whisper* [min uthev.] about those few frightful hours in that ill-rumored and evilly-shadowed seaport of death and blasphemous abnormality. The mere telling helps me to restore confidence in my own faculties; to reassure myself that I was

²¹⁰ *Ibid.*, s. 36

not simply the first to succumb to a contagious nightmare hallucination. It helps me, too, in making up my mind regarding a certain terrible step which lies ahead of me.²¹¹

Det er en hvisking vi hører når protagonisten forteller sin historie, som om vi blir betrodd noe i all hemmelighet. Vi vil også se at den beslutningen, det skritt han er nødt til å ta, gir grobunn for en lesning av *The Shadow over Innsmouth* som en klar sporing av en *ligne de fuit*.

Protagonistens ferd rundt i New England²¹² er motivert av klassisk lovecraftianske beveggrunner: “I never heard of Innsmouth till the day before I saw it for the first and - *so far* - last time. I was celebrating *my coming of age* by a tour of New England - sightseeing, antiquarian, and *genealogical* - and had planned to go directly from ancient Newburyport to Arkham, *whence my mother’s family was derived* [mine uthev.].”²¹³ I det ovenstående sitatet finner vi tre viktige momenter: Det Peter Cannon kaller “[t]hat lightly dropped ‘*so far*’”²¹⁴, en prolepse, sammen med en beskrivelse av reisen som en markering av det å bli voksen, samt visse indikasjoner på en genealogisk agenda i forbindelse med morslinjen i slekten. Som vi så i “Arthur Jermyn” er dette ofte knyttet til skjellsettende opplevelser. I forbindelse med reisen kommenterer også Deleuze, i vår sammenheng, forutseende: “it is always one’s father or mother (or worse) that one finds again on the voyage.”²¹⁵

Reisen til Innsmouth er egentlig ikke planlagt, da jeg-personen av økonomiske hensyn må legge om reiseruten og ta bussen fra Newburyport til den myteomspunne byen som ikke bærer noe særlig godt rykte, for derfra å fortsette til Arkham. Av billettselgeren får han vite at Innsmouth er styrt av en slags patrisierfamilie, Marsh-familien, som gjennom generasjoner har drevet et gullraffineri. Innsmouth, en gang en havneby i blomstrende vekst, er nå blitt øde, forfallent, og illeluktende, om enn fortsatt rikt på fiske selv når det er sort hav andre steder. Det går myter om Marsh-familien, og da spesielt den sjøfarende, nå avdøde Obed Marsh som brakte velstand til byen gjennom gull og økt fiske noen generasjoner tilbake. Etter

²¹¹ Howard Phillips Lovecraft, *The Shadow over Innsmouth*, [1936], *The H.P. Lovecraft Omnibus 3: The Haunter of the Dark and Other Tales*, HarperCollinsPublishers, London, 2000, s. 383-384

²¹² Lovecrafts New England er stedet hvor store deler av hans noveller utspiller seg. Enten det er knyttet til byen Arkham og dets Miskatonic University, eller andre ekte og fiktive steder som dukker opp i hans verk. Til å være en ivrig amatørstudent av historie og arkitektur var Lovecraft lite bereist. Han kom seg aldri ut av Nord Amerika, og for det meste strakk hans reiser seg til byer i New England. Newburyport, en forfallen fiskerby ved kysten sies å være inspirasjonen til Innsmouth, som i denne teksten ligger mellom Newburyport og Arkham.

²¹³ *Ibid.*, s. 384

²¹⁴ Peter Cannon, *op. cit.*, s. 93

²¹⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 28

mange års fattigdom fikk Innsmouth gjennom Obed Marshs mystiske turer til fjerne øyer i Stillehavet både gull og fisk. Imidlertid følger det av denne historien ikke så rent få myter om Innsmouth, om djeveldyrking, om folk som forsvinner, fortellinger som understøttes av at majoriteten av de få som er igjen i byen har det som protagonisten etter hvert kommer til å kalle for *the Innsmouth look*. En slags sykdom som på folkemunne sies å skrive seg av dekadens og degenerasjon, hvor utseende til de som er rammet endres; øynene blir store og buler ut og man slutter å blunke, ørene blir små, håret detter av, og huden får en antydning av gråblågrønt. Viktig er det her å bemerke at *the Innsmouth look* også har i seg et anstrøk av noe som har med blikk eller syn å gjøre. Et “Innsmouth-blikk”. Derfor er det interessant å merke seg protagonistens utvikling i sammenheng med hans blikk på sine omgivelser.

Jeg-personen blir natten over i Newburyport og planlegger å ta bussen som går til Arkham via Innsmouth morgenen etter. Dagen i Newburyport, hvor størsteparten av første kapittel finner sted, bruker han til å lese seg opp på Innsmouth, og besøke Newburyports Historiske Samfunn for å se på samlingen som blant annet inneholder en tiara i gull fra Innsmouth:

It took no excessive sensitiveness to beauty to make me literally gasp at the strange, unearthly splendour of the alien, opulent phantasy that rested there on a purple velvet cushion. [...] The longer I looked, the more the thing fascinated me; and in this fascination there was a curiously disturbing element hardly to be classified or accounted for. At first I decided that it was the queer other-worldly quality of the art which made me uneasy. All other art objects I had ever seen either belonged to some known racial or national stream, or else were consciously modernistic defiances of every recognized stream. This tiara was neither. [...] ²¹⁶

Dette sitatet og det følgende utgjør det første intensitetspunkt i teksten hvor protagonisten begynner sin kroppslige og åndelige drift mot Innsmouth. Det er ikke en tiara, men “unearthly splendour”, en “alien, opulent phantasy” som trekker ham ut av den situasjonen han står i, utover den verden han agerer i, men like fullt, og kanskje viktigere, setter det i gang en kroppslig reaksjon. Tiaraen er uklassifiserbar som kunstverk, men som et prisme som former blikket hans danner den en bevegelse som knytter sammen Innsmouth med det kroppslige og det kosmiske:

It was as if the workmanship were that of another planet. [...] The patterns all hinted of remote secrets and unimaginable abysses in time and space, and the monotonously aquatic nature of the reliefs became almost sinister. Among these reliefs were fabulous monsters of abhorrent grotesqueness and malignity - half ichthyic and half batrachian in suggestion - which one could not dissociate from a certain haunting and uncomfortable sense of

²¹⁶ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 391-392

pseudomemory, as if they called up some image from deep cells and tissues whose retentive functions are wholly primal and awesomely ancestral.²¹⁷

Relevansen av denne opplevelsen gis også et tekstuelt fundament idet det ovenstående er utdrag fra en beskrivelse som strekker seg over tre sider. Tiaraen oppfattes som noe tilvirket på en annen planet, og den griper utover mot “remote secrets and unimaginable abysses in time and space”. Samtidig er skapningene som er avbildet på den av en slik karakter at de frembringer anelsen av et slags ubehagelig “pseudomemory”, som om de maner frem et bilde fra kroppens celler og vev, et bilde av eldgammel beskaftenhet. En tett lesning av sitatet gjør det også mulig å forankre dette pseudominne til en kroppslig fornemmelse. Tekststykkets dobbeltbevegelse, at håndverket peker opp mot andre planeter og det ytre rom, stilles opp mot anelsen tiaraen frembringer av et bilde som manes frem, ut av kroppen, som kunne man ikke skille den billeddannende funksjonen fra kroppen selv. Sammenføyningen mellom monstrene som er avbildet på tiaraen, og den kroppslige fornemmelse hos protagonisten utgjør det første sted i teksten hvor det pekes mot en “becoming”, en bliven. Derfor er det også interessant at de urovekkende historiene han får høre om Innsmouth sammen med synet av denne tiaraen gjør at han ikke kan vente med å ankomme byen. Et annet vesentlig aspekt ved denne tiaraen er analogt med det vi husker fra analysen av “The Call of Cthulhu”, hvor statuetten betraktes av samtlige med det livgivende blikk slik vi så det eksemplifisert i Vivian Ralickas’ analyse. Også denne mystiske tiaraen fra Innsmouth forlanger det samme av sin betrakter: en sammensmeltning av ideen og gjenstanden selv. Den kan ikke betraktes intellektuelt, men fremtvinger en affektiv respons. Ralickas skriver:

In other words, the tiara’s formal elements, the patterns on its surface, resist a merely objective appreciation and inspire a primal, instinctive reaction from the viewer [...] The gaze that enlivens—driven by the narrator’s yearning to find meaning in the formal attributes of the tiara—assigns a significance so terrible to this object that, rather than rousing the higher, cognitive faculties of the mind necessary to an aesthetic judgment, it awakens a primitive, archaic fear in the viewer whose origin is to be found in the “deep cells and tissues” of his viscera.²¹⁸

Den arkaiske frykten er ikke uten en form for gjenkjennelse eller minne (*pseudomemory*). Frykten som beskrives kan allikevel ikke være overstyrende den formen for forskyvning av jeg-personen som passasjen viser. Det at han drives ut av situasjonen han er i og nærmest inn i tiaraen vitner om at skillet mellom protagonisten og den bevegelsen tiaraen innstifter er

²¹⁷ *Ibid.*, s. 392-393

²¹⁸ Vivian Ralickas, “Art, Cosmic Horror, and the Fetishizing Gaze in the Fiction of H. P. Lovecraft”, *op. cit.*, s. 305

utvisket, og at denne oppkoblingen ikke brytes av frykt. Passasjen som beskriver tiaraen er ikke kun preget av denne frykten, men like fullt av fascinasjon og undring. Man dras mot mysterier man blir bevisst gjennom å se tiaraen. Når denne følelsen ledsages av at monstrene som er avbildet maner frem et nytt bilde, et bilde som er av en kroppslig art, er det ikke lenger distanse, men snarere en sammenføyende effekt man bevitner. En sammenkjedning mellom tiaraen, jeg-personen (kroppslig og sjelelig), Innsmouth, og “remote secrets and unimaginable abysses in time and space”. Derfor er det også med en enorm nysgjerrighet at protagonisten avventer reisen den følgende dagen: “To my architectural and historical anticipations was now added an acute anthropological zeal, and I could scarcely sleep in my small room at the ‘Y’ as the night wore away.”²¹⁹

Bussturen til Innsmouth som utgjør annet kapittel, har noen punkter hvor man kan snakke om en viss sammenføyning av motiver. Ikke bare er det en reise i seg selv, til den nærmest forlatte og av ubehagelige historier omkransede Innsmouth, men like fullt en linje som trekkes fra det siviliserte samfunn ut mot det havet som ligger utenfor. Beskrivende er det når jeg-personen, som eneste passasjer på bussen merker seg folks holdning til bussen: “Glancing at the people on the side walks, I thought I detected in them a curious wish to avoid looking at the bus – or at least a wish to avoid seeming to look at it.”²²⁰ Dette ønsket han mener å merke seg hos folk om å vende seg bort fra bussen er ikke ubetydelig, fordi det markerer et skille mellom det som forlates og det som protagonisten er på vei til. Et sted hvor det vanlige blikk ikke er til stede, og overfor dette stedet er ansikter bortvendt. Også et annet sted i løpet av denne bussturen finner vi en tydelig henvisning til det å forlate og forsvinne: “Our narrow course began to climb steeply, and I felt a singular sense of disquiet in looking at the lonely crest ahead where the rutted roadway met the sky. It was as if the bus were about to keep on in its ascent, leaving the sane earth altogether and merging with the unknown arcana of upper air and cryptical sky.”²²¹

Veien som bussen tar later til å fortsette utover til der hvor veien møter himmelen. Slik vi så fluktklinjen (*ligne de fuite*) hos Deleuze er det nettopp linjen som går opp i og konvergerer med forsvinningspunktet, der hvor luft og himmel møtes, og fortsetter bak horisonten. Interessant nok er det at blikket til protagonisten rett etterpå faller på bussjåføren Joe Sargent,

²¹⁹ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 394

²²⁰ *Ibid.*, s. 396

²²¹ *Ibid.*, s. 397

fiskeluktende og bærer av det sykelige *Innsmouth look*, i en bevegelse som også flytter blikket fra himmelen til sjåføren og glir over til lukten av sjø: “The smell of the sea took on ominous implications, and the silent driver’s bent, rigid back and narrow head became more and more hateful.”²²² Hvordan sjåførens rygg og smale hode kan bli hatefullt er vanskelig å forstå, med mindre man leser det opp mot lukten av havet som antar “ominous implications”. Det er i kjølvannet av denne sammenstillingen, idet de kommer opp til toppen og kan se utover landskapet under, at man forstår hva som menes. Sjåførens kroppslige fasong, hans *Innsmouth look*, som er en metonymi for byen, og den vondt varslende lukten av hav som også knyttes til byen, viser at Innsmouth selv er hatefullt. Det er ikke sjåføren og havet, men det som representeres ved disse som protagonisten oppfatter som hatefullt:

I had, I realized, come face to face with rumour-shadowed Innsmouth. It was a town of wide extent and dense construction, yet one with a portentous dearth of visible life. From the tangle of chimney-pots scarcely a wisp of smoke came, and the three tall steeples loomed stark and unpainted *against the seaward horizon*. One of them was crumbling down at the top, and in that and another there were only black gaping holes where clock-dials should have been. The vast huddle of sagging gambrel roofs and peaked gables conveyed with offensive clearness the idea of wormy decay, and as we approached along the now descending road I could see that many roofs had wholly caved in. [...] Stretching inland from among them I saw *the rusted, grass-grown line of the abandoned railway*, with leaning telegraph-poles now devoid of wires, and the half-obsured lines of the old carriage roads to Rowley and Ipswich [mine uthev.].²²³

Dette er kortromanens andre punkt hvor man kan snakke om en viss intensitet i forhold til vår kartografi. Lokaliseringen av Innsmouth som en by avsondret fra omverdenen, et sted ved grensen mot horisonten, hvor alle veier tilbake er stengt. Telegraflinjene er borte, toglinjene er forlatt, og gamle kjerreveier er “half-obsured lines”. Et annet sentralt poeng er at det vises i passasjen ovenfor at et jernbanespor er forlatt. Innsmouth har en *abandoned railway* som i vår sammenheng vil vise seg av avgjørende betydning nettopp fordi turen til Innsmouth er en avsporing, en divergering fra en planlagt rute. Utenfor Innsmouth ligger havet, og den reisen protagonisten nå har foretatt har skilt ham fra samfunnet han kommer fra ved at han har vendt ryggen til det. Man kan spørre seg om det ikke ligger et forræderi i denne ønskede reisen til Innsmouth, som han på tross av sine følelser av latent ubehag og velmenende advarsler fra andre *velger* å foreta. Det tidløse med Innsmouth vises også i passasjen ovenfor, men på symbol-nivå, når det kun er sorte hull der hvor urskivene skulle ha vært. Fra bussen ser han også noen av Innsmouths innvånere, og også her vekkes det i ham en vag gjenkjennelse, ikke

²²² *Loc. cit.*

²²³ *Ibid.*, s. 398

ulik det pseudominne tiaraen vekket. Faktisk er det nettopp denne følgende passasjen som viser tilknytningen mellom følelsen tiaraen vekket i protagonisten og Innsmouth selv:

Somehow these people seemed more disquieting than the dismal buildings, for almost every one had certain peculiarities of face and motions which I instinctively disliked without being able to define or comprehend them. For a second I thought this typical physique suggested some picture I had seen, perhaps in a book, under circumstances of particular horror or melancholy; but this pseudo-recollection passed very quickly.²²⁴

Det blir megetsigende når han ved innkjørselen til Innsmouth også får et glimt av en skikkelse gjennom en åpen kjellerlem som bærer nettopp en slik tiara. Konsekvensen blir at man kan knytte kunstverket som her er tiaraen, til dens pragmatiske funksjon. Tiaraen med alle sine implikasjoner av tidløshet og kosmisk karakter, brukes av noen i Innsmouth, den har en faktisk funksjon. Dette tjener som en forbindelseslinje mellom Innsmouths beboere og det som ligger utenfor og opererer på utsiden. Tiaraen fungerer da på samme måte som statuetten i “The Call of Cthulhu”, den gjør det distanserte nært ved å trekke ideen som hefter seg ved tingen ned i tingen selv:

The thing which had probably caught my first subconscious glance and supplied the touch of bizarre horror was the tall tiara he wore; [...] This, acting on my imagination, had supplied namelessly sinister qualities to the indeterminate face and robed, shambling form beneath it. There was not, I soon decided, any reason why I should have felt that shuddering touch of evil pseudo-memory.²²⁵

En annen viktig del av denne reisepassasjen, tredje punkt, nært knyttet til den ovenfor siterte beskrivelsen av Innsmouth, er når jeg-personen ser Devil Reef for første gang: “And far out at sea, despite a high tide, I glimpsed *a long, black line* [min uthev.] scarcely rising above the water yet carrying a suggestion of odd latent malignancy. This, I knew, must be Devil Reef. As I looked, a subtle, curious sense of beckoning seemed superadded to the grim repulsion; and oddly enough, I found this overtone more disturbing than the primary impression.”²²⁶ Bruken av ordet “beckoning” bringer en klar tvetydighet inn i passasjen. På samme måte som tiaraen vekket en fascinasjon kombinert med ubehag, er også Devil Reef noe som nærmest kaller på protagonisten. Landemerket utøver like mye tiltrekning som frastøtning, eller rettere: tiltrekningen føyer seg inn over frastøtningen. Ordet selv innehar et aspekt av

²²⁴ *Ibid.*, s. 399

²²⁵ *Ibid.*, s. 401

²²⁶ *Loc. cit.*

signalisering, det at man kalles til noe. Vi merker oss også, i forbifarten, at revet omtales som en linje, nærmest et slags ledemotiv som henger ved det i flere beskrivelser.

Dette kallet ut mot Devil Reef, som etter sigende var stedet hvor kaptein Obed Marsh ofte gikk i land for å praktisere mystiske ritualer og påkalle demoner, er et kall mot noe utover Innsmouth. Skal man beskrive det med en deleuzeiansk terminologi er Devil Reef stedet hvor utvekslingen mellom et individ som har tredd ut av kollektivet og anomalien har foregått, hvor “trollmannen”²²⁷ (Obed Marsh) er ved grensen til skapningene i havet (anomalien), på kanten av samfunnet. Derfor er det relevant å poengtere at kallet han føler fra Devil Reef også er kallet fra horisonten, en mulighet for transgresjon. Donald Burleson har et interessant poeng vi kan tillate oss å føye til når han hevder at Innsmouth-teksten i stor grad handler om problemet rundt opphav, noe som eksemplifiseres med billettselgerens kommentar om hvorfor Devil Reef har et dårlig rykte: “It’s a rugged, uneven thing, a good bit over a mile out, and toward the end of shipping days sailors used to make big detours just to avoid it. [...]Fact is, I guess on the whole it was really the Captain that gave the bad reputation to the reef”²²⁸. Ifølge Burleson er mye av teksten sentrert rundt spørsmålet om hva og hvorfra, samt problematisering av kausale forbindelser: “Causality is blurred here, as are origins – the evil reputation of Devil Reef may be thought to have its origin in guilt-by-association with the ill-thought-of captain, or conversly.”²²⁹ Dette er viktig fordi det knytter et bånd mellom kapteinen og revet som vi mot slutten vil se blir viktig. Opp mot tanken om Obed Marsh som anomalien, legger revet seg tett inntil som noe uadskillelig fra kapteinen selv, noe dette uklare påvirkningsforholdet mellom revets og Obeds rykte indikerer.

Det er nettopp ved Obed Marshs forehavender ute på revet, slik det blir fortalt til protagonisten av bygdefylliken Zadok Allen, en 96 år gammel mann, som ikke har *the Innsmouth look*, at Innsmouth på alle måter blir til et sted ved grensen av samfunnet og den menneskelige verden. Etter en lengre tur rundt i byen med sine nifse gater, mørke smug, og forlatte hus hvor man kan høre rare lyder fra de gjenspikrete vinduene, bestemmer hovedpersonen seg for å forsøke å få transport bort fra Innsmouth så fort som mulig. Det later også til at de innfødte betrakter ham med dårlig skjult uvennlighet, og det går rykter om at

²²⁷ En viss Zadok Allen henviser til hva Obed lærte av høvdingen Walakea: “he shewed Obed a lot o’ rites an’ incantations as had to do with the sea things [...]”, noe som gjør eksplisitt det trollmannsaktige ved Obed Marsh., *ibid.*, s. 418

²²⁸ *Ibid.*, s. 386

²²⁹ Donald R. Burleson, *op. cit.*, s. 138

fremmede har forsvunnet før i deler av byen. Denne beslutningen om å reise stoppes gjennom en “poesque” inngripen, som utgjør et unnselig, men ikke ubetydelig samlingspunkt, hvor flere momenter griper inn og former en sammensetning av særegen karakter:

It must have been some imp of the perverse - or some sardonic pull from dark, hidden sources - which made me change my plans as I did. I had long before resolved to limit my observations to architecture alone, and I was even then hurrying toward the Square in an effort to get quick transportation out of this festering city of death and decay; *but the sight of old Zadok Allen set up new currents in my mind* [min uthev.] and made me slacken my pace uncertainly.²³⁰

En *imp of the perverse*, mest kjent fra Poe-novellen med samme tittel, er impulsen som trosser gode forsetter og ynder noen til å gjøre noe dumt. Det er også den som innleder tredje kapittel. Ønsket om en slags pervers overskridelse av de rammer man burde ha holdt seg innenfor er det som driver jeg-personen til å snakke med Zadok Allen. Synet av Allen er det som påvirker hovedpersonen, og noe besynderlig er ordbruken: “[it] set up new currents in my mind”. Forut for det ovennevnte sitatet beskrives synet av Allen kort: “[...] the red-faced, bushy-bearded, watery-eyed old man in nondescript rags[...] This, of course, must be Zadok Allen, the half-crazed, liquorish nonagenarian whose tales of old Innsmouth and its shadow were so hideous and incredible.”²³¹ Selvsagt er det ikke synet av mannen selv som påvirker protagonisten, men det han representerer: “tales of old Innsmouth and its shadow”. Det er dette som bevirker et *sardonic pull from dark and hidden sources*, ikke ulikt det kallet som han følte i møte med Devil Reef. Det er dette islettet av dragning som følger avskyen og frykten som en skygge, og som stiller opp nye strømninger i jeg-personens sinn. Man skal heller ikke underslå betydningen av bruken av ordet *currents* som har noe desidert akvatisk ved seg. Fra å ha betraktet tiaraen og folkene som vekket en form for pseudominne, hvor jeg-personen var passiv, til nå å antyde en bevegelse av sinnsrelaterte strømninger henimot en aktiv søken av informasjon om Innsmouth viser en endring i protagonistens rolle. Han leter nå etter Innsmouth, og i den letingen dannes det i sinnet nye strømmen og strømninger, noe som igjen impliserer en ny måte å tenke på. Han vil etter hvert finne byen – en bliven om man vil.

²³⁰ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 411

²³¹ *Loc. cit.*

Det er av Zadok Allens historie han forstår hvordan byens underlige, kult-lignende religion sentrert rundt *the Esoteric Order of Dagon*²³² henger sammen med tiaraen og Obed Marshs nattlige båtturer ut til revet. Allen forteller om Obeds turer til øyer i Stillehavet hvor han lærer av indianere hvordan man kan tilkalle vesener som bor i havet. Disse *Deep Ones* kan bringe fisk inn til fiskerne og har tidvis med seg dette underlige gullmateriale som tiaraen var laget av. Obed tilkaller så disse vesenene til Innsmouth, som er i nedgangstider, og et resiprositetssystem innstiftes hvor Innsmouth-boerne skal avle med disse havskapningene i bytte for gull og fisk. Allen sier: “Seems that human folks has got a kind o’ relation to sech water-beasts – that everything alive come aout o’ the water onct, an’ only needs a little change to go back again. [...] An’ this is the important part, young feller – them as turned into fish things an’ went into the water wouldn’t never die.”²³³ Vi ser at Lovecraft trekker inn en form for menneskelig genese som her divergerer fra den som ble skissert i *At the Mountains of Madness* hvor menneskets skapelse hang sammen med en spøk eller et feiltak.

Et eksempel på hvordan dette knytter seg til andre Lovecraft-tekster som tematiserer det menneskelige opphav ut fra sitt utgangspunkt i *cosmic horror*, kan vi se i den evolusjonære vinkelen som kommer til syne i dette sitatet fra Innsmouth, eller det som gis i innledningen til “Arthur Jermyn”: “Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer daemoniacal hints of truth which make it sometimes a thousandfold more hideous. Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species – if separate species we may be [...]”.²³⁴ Ideen om at livet er noe skrekkelig er en undertone også gjennom *The Shadow over Innsmouth*, og ekstra interessant er det at det demoniske knyttes til sannheten snarere enn løgnen i det ovenstående sitat. Vi husker fra Deleuze denne nærheten mellom fluktlinjen, forræderiet, og det demoniske som impliserer en sammenheng mellom det å flykte og det å spore av, å bli delirisk. Dette skal vi om litt komme tilbake til.

²³² Dagon er navnet på en av Lovecrafts entiteter som opptrer i hans første novelle, “Dagon”, fra 1917. På denne måten fremviser *The Shadow over Innsmouth* nok et eksempel på de intertekstuelle referansene som strekker seg gjennom hele Lovecrafts forfatterskap. I dette tilfellet fra hans første seriøse tekst til hans nest siste. I Innsmouth er det Dagon innbyggerne tilber, sammen med Cthulhu (som vi husker godt), og Hydra, som er Dagon’s feminine motpart. Cthulhu er den eneste skapningen hvis navn stammer fra Lovecraft selv. Dagon er nevnt i flere sammenhenger som en semittisk gud for korn, men han knyttes senere til havet og har en overkropp som en mann og en underkropp som en fisk. Fruktbarehetsaspektet ved fisken som yngler og kornet som gror kan ha bevirket en slik glidning. Hydra er blant annet kjent fra gresk mytologi, men dukker også opp i andre kontekster.

²³³ *Ibid.*, s. 417

²³⁴ Howard Phillips Lovecraft, “Arthur Jermyn”, *op. cit.*, s. 65

Denne faustianske avtalen med ofringer til og avl med De Dype er det Innsmouth-boerne affekteres av. Ifølge Allen kritiserte Obed de kristne i byen for å be til en gud som ikke ga dem noe og som ikke hjalp Innsmouth ut av nedgangen. Prestene ble drevet fra byen idet den kult-aktige ordenen ble stiftet. Stadig flere mennesker forsvant, og folk ville etter hvert stoppe Obed Marsh og fikk ham og hans håndlangere fengslet. Konsekvensen var det som utenfor Innsmouth ble sagt å være en pest i 1846, men som ikke var en sykdom overhodet. Skapningene i havet utenfor overfalt byen og slapp Obed og hans menn fri, mens store deler av befolkningen ble myrdet eller tvunget inn i ordenen.

Innsmouth er altså en by som har vendt seg bort fra Gud og menneskene, på samme måte som menneskene og Gud etter alle solemerker har vendt seg bort fra Innsmouth, eksemplifisert gjennom udødeligheten som oppnås gjennom å gifte seg og avle barn med disse Dype, og den klare veft av regressiv evolusjonsteori som en understrøm i utviklingen av Innsmouth-væringene. Det er også De Dype som er avbildet på tiaraen og som vekket dette kroppslig funderte pseudominne vi så i første kapittel. En ting til som vi bør merke oss er “sceneangivelsen” for denne samtalen mellom Allen og protagonisten, en dialog som utgjør så godt som hele tredje kapittel: “My back was toward the fishy-smelling sea, but he was facing it, and something or other had caused his wandering gaze to light on *the low, distant line* [min uthev.] of Devil Reef, then shewing plainly and almost fascinatingly above the waves.”²³⁵ Donald Burleson trekker frem dette i sin analyse av teksten når han bemerker: “This suggests (if one credits the sea as being the source of the Deep Ones) the narrator’s failure to face the sources and answers that he purports to seek.”²³⁶

Her tror jeg at Burleson blir litt for ivrig etter å få diskusjonen rundt spørsmålet om opphav til å gå opp, fordi Zadok Allen, som protagonisten er vendt mot, ikke bare har svarene han leter etter, men i tillegg er den linjen som protagonisten hekter seg på. Som vi husker stopper han for å prate med Zadok Allen fordi han representerer “tales of old Innsmouth and its shadow”, og dertil noe mer. Allen nærmer seg protagonisten “in a confidential whisper and a knowing leer.”²³⁷ Vi så tidlig at protagonisten beskrev sin trang til å fortelle hva som hadde hendt i Innsmouth som “an odd craving to whisper”, noe som er betydelig i kraft av at forholdet mellom Allen og protagonisten i mine øyne er analogt til forholdet mellom jeg-person og

²³⁵ Howard Phillips Lovecraft, *The Shadow over Innsmouth*, *op. cit.*, s. 414

²³⁶ Donald R. Burleson, *op. cit.*, s. 142

²³⁷ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 414

leser, og at dette representerer en tekstuell forskyvning. Jeg mener dette viser at protagonisten som sitter bortvendt fra havet, mens Allen sitter vendt mot, i kapittel tre går inn i rollen som en slags leser sammen med oss, da både protagonisten og leseren “leser” Allens fortelling.

Gjennom hele teksten har all samtale vært formidlet monologisk. Det vil si at jeg-personen ikke har en egen stemme utad, men kun “snakker” i form av narrativens indre monologer. Han er språkløs i den forstand at han aldri snakker *til* de andre av karakterene, det vil si at all dialog kun føres av den andre parten uten at protagonistens ord er gjengitt. Også samtalen med Allen følger til overmål dette mønsteret. Av Allen får han høre at han har Marsh-øyne, men også litt mer: “[T]he Cap’n cud read folks like they was books. [...] though come to look at ye, ye hev kind o’ got *them sharp-readin’ eyes* like Obed had.”²³⁸ Allen kommenterer protagonistens øyne som skarpe leseøyne, noe som kan tjene til å underbygge påstanden om en forskyvning i teksten. Leseren, som til nå har fulgt narrativen slik den “hviskes” av hovedpersonen, blir nå dradd inn i fortellingen idet han sammen med jeg-personen hører Allens hvisking om det som har skjedd i Innsmouth.

Allen er også den siste fortelleren snakker med i Innsmouth, og det hele antar som vi vil se en form av overskridelse. Kanskje ville det være riktig å peke på en tekstuell forskyvning som også knytter an til en form for sammensmeltning mellom Obed Marsh og Zadok Allen i protagonisten selv – han med øynene (kanskje *the Innsmouth look*, forstått som blick fremfor genetikk) og den som hvisker historien om Innsmouth til oss, slik Allen hvisker den.

Men hvorfor vendt bort fra havet? Det er nettopp her jeg mener det blir en slags initiering, det stedet hvor protagonisten tar over for Allen. En bliven av både Zadok Allen og Obed Marsh i jeg-personen, en tekstuell og narrativ forskyvning som også følger på tekstens handlingsplan. Dette underbygges av Allens glidning inn i galskap, form- og språkløshet, og hans narrativ om Innsmouth som stadig iblandes gråt, skrik, og klynking.

Det er nå Zadok får for seg at de har blitt oppdaget, og det er i denne sekvensen vi bevitner oppløsningen av Allen som karakter og tekstuell form, en rolle som etterpå overtas av protagonisten. For å demonstrere mitt poeng tvinges vi til å gjengi et raust bruddstykke av denne sekvensen, tredje kapittels absolutte klimaks av intensitet – et samlingspunkt:

²³⁸ *Ibid.*, s. 415-416

The hideous suddenness and inhuman frightfulness of the old man's shriek almost made me faint. *His eyes, looking past me toward the malodorous sea, were positively starting from his head* [min uthev.]; while his face was a *mask of fear worthy of Greek tragedy* [min uthev.]. His *bony claw dug monstrously* [min uthev.] into my shoulder, and he made no motion as I turned my head to look at whatever he had glimpsed. There was nothing that I could see. Only the incoming tide, with perhaps one set of ripples more local than the long-flung line of breakers. But now Zadok was shaking me, and *I turned back to watch the melting of that fear-frozen face into a chaos of twitching eyelids and mumbling gums* [min uthev.]. *Presently his voice came back – albeit as a trembling whisper* [min uthev.]. 'Git aout o' here! Git aout o' here! *They seen us – git aout fer your life! Dun't wait fer nothin' – they know naow – Run fer it – quick – aout o' this taown –*' Another heavy wave dashed against the loosening masonry of the bygone wharf, and changed the mad ancient's whisper to another inhuman and blood-curdling scream. 'E-yaahhhh!...Yhaaaaaa!...' ²³⁹

Allen flykter innover i byen og blir borte. Vi merker oss at øynene hans kommenteres som om de stikker ut av hodet, noe som også er karakteristisk for de som har *the Innsmouth look*. Ansiktet hans er en maske av frykt, og hånden blir om til en knokkel-klo. Protagonisten snur seg mot havet for å følge Allens blikk, men ser ingenting, bortsett fra noen lokale krusninger på vannflaten. Allen rister i ham, og idet han snur seg, bevitner han at ansiktet "smelter", noe som står i diametral motsetning til *that fear-frozen face*. Allens fjes oppløses i et monstrøst kaos av rykkende øyelokk og mumlende gummer, og stemmen, selvfølgelig, en skjelvende hvysken. Etter skrikene stikker Allen av, og hovedpersonen snur seg igjen mot havet: "I glanced back at the sea, but there was nothing there. And when I reached Water Street and looked along it toward the north there was *no remaining trace of Zadok Allen* [min uthev.]." ²⁴⁰

Det finnes ingen spor etter Zadok Allen, og fortelleren tar igjen over rollen som Allen hadde i hele tredje kapittel – vår forteller. Men fortelleren etter Allen er en annen. Han er formet av Allens oppløsning og forsvinning, som om Allen har glidd inn i ham. Øynene til Allen som står ut av hodet indikerer en glidning mot *the Innsmouth look*, og protagonisten har fått vite at han har Marshs øyne. Videre har vi sett Zadoks oppløsning i død (som *bony claw*), galskap, og frykt. Og sist, men ikke minst i språkløshet, indikert ved skrikene på slutten. Dette er relevant dersom vi påpeker at *ingen* med *the Innsmouth look* har snakket med protagonisten. Dertil har alt han har overhørt av snakk mellom Innsmouth-boere vært uforståelig. Zadok Allen blir språkløs, protagonisten er språkløs, og Innsmouth sine bygninger er uten forståelig språk, forstått som at hva de sier, aldri refereres direkte. Jeg-personen kaster et blikk ut mot havet, før han fortsetter opp gaten, men finner ikke noe *remaining trace* etter Zadok Allen.

²³⁹ *Ibid.*, s. 428-429

²⁴⁰ *Ibid.*, s. 429

Allen er med andre ord (h)visket ut av fortellingen, mens leseren har i løpet av et kapittel smeltet sammen med protagonisten, som lyttet til Zadoks hvisking, slik leseren leser fortellingen som hviskes av protagonisten. Jeg vil hevde at det Zadok Allens linje som protagonisten nå hekter seg på. En linje som sporer seg ut av Innsmouth, slik Allen nå forsøker å flykte og forsvinner, men som i samme øyeblikk knytter an bakover til Innsmouth og byens historie. Når også hovedpersonens øyne som ligner Obeds rinner oss i hu, er vi inne på det punktet i fortellingen hvor linjene konvergerer i protagonisten: En flukt ut av Innsmouth som nå følger, og som igjen foranlediger enda en flukt, hvor den siste er den egentlige flukten som strekker seg mot horisonten, og linjen som er Devil Reef.

For å nå bussen ut av Innsmouth til Arkham forter han seg gjennom gatene, bare for å finne ut at bussen, som nettopp har kommet fra Newburyport plutselig har fått motorproblemer. Han tvinges dermed til å tilbringe natten i Innsmouth og tar inn på det eneste hotellet, Gilman (sic: gill-man) House, som ikke lover godt for kvelden. Midt på natten forsøker noen å bryte seg inn på rommet hans, og det virker som om byggingene har tenkt å ta ham mens han sover. På grunn av en underbevisst frykt har han tatt alle forhåndsregler, som blant annet å skru på plass bolten på døren som nylig var blitt fjernet. Når byggingene prøver å trenge seg inn på rommet hans begynner en lang fluktpassasje som inneholder noen sentrale elementer. Når han kommer seg ut får han kastet et blick på sine forfølgere:

For out of an opened door in the Gilman House a large crowd of doubtful shapes was pouring – lanterns bobbing in the darkness, and horrible croaking voices exchanging low cries in what was certainly not English. [...] Their features were indistinguishable, but their crouching, shambling gait was abominably repellent. *And worst of all, I perceived that one figure was strangely robed, and unmistakably surmounted by a tall tiara of a design altogether too familiar* [min uthev].²⁴¹

Tiaraen fra første kapittel vender igjen tilbake, og det underlige er at den omtales som det verste ved hele opptrinnet. Det å bli forfulgt av sinte Innsmouth-boere som kommuniserer med kvekkende rop, og har en dyrisk gange er sekundært fremfor kraften tiaraen har på protagonisten. Denne stadige tilbakevenden til tiaraen anser jeg som en konsekvens av den form for prisme tiaraen utgjør. Den knytter Innsmouth, det kosmiske (“remote secrets and unimaginable abysses in time and space”), og monstrene til hovedpersonen selv, hans eget kroppslige minne (“deep cells and tissues”). Hvis vi legger oss på minne Zadok Allens kommentar om at alt liv kom fra vannet, begynner man å skimte konturene av det kosmiske

²⁴¹ *Ibid.*, s. 441-442

drama som protagonisten her står oppi. Det er når han kommer til en av byens åpne, av månen opplyste plasser at vi kommer til et nytt punkt hvor linjen kan spores:

The only thing to do was to cross it boldly and openly; *imitating the typical shamble of the Innsmouth folk as best I could*, and trusting that no one – or at least no pursuer of mine – would be there. [...] Glancing about me, *I involuntarily let my pace slacken for a second to take in the sight of the sea, gorgeous in the burning moonlight at the street's end*. Far out beyond the breakwater *was the dim, dark line of Devil Reef*, and as I glimpsed it I could not help thinking of all the hideous legends I had heard in the last twenty-four hours – *legends which portrayed this ragged rock as a veritable gateway to realms of unfathomed horror and inconceivable abnormality* [mine uthev.].²⁴²

Den ovenstående passasjens viktighet kan ikke understrekes nok. I sin gange forsøker han å imitere en Innsmouth-boer, en handling hvis motiv er å gjøre seg unnselig, som en av dem. Et forsøk på en “becoming imperceptible”. Det man kan kalle den Innsmouth-aktige gangen fastholder han gjennom hele flukten²⁴³, og imitasjonen av Innsmouthfolk viser seg å være særdeles betydningsfull sett i sammenheng med det han er i ferd med å bli.

For andre gang senker han motvillig farten²⁴⁴. Det viser seg at denne motviljen ikke er autentisk. Han stopper for å nyte syne av havet, som gjennom hele fortellingen har vært heftet med beskrivelser av den frastøtende, vonde lukten²⁴⁵. Nå derimot er sjøen nydelig i månelysset, og der ute ser han *linjen*, Devil Reef, som nå antar sitt fulle potensial som en veritabel neksus, og en port til en annen verden av frykt og skrekk. Allikevel er ikke denne skrekken overbevisende slik som den stilles opp mot sjøens skjønnhet. Merkbart har forholdet til sjøen forskjøvet seg etter protagonistens møte med Allen, og den dragning som vi hele tiden har fulgt, begynner å gjøre seg gjeldende. Når han ser at det sendes lyssignaler mellom revet og hotellet, klarer han allikevel ikke å flykte: “My muscles tightened for panic flight, held in only by a certain unconscious caution and half-hypnotic fascination.”²⁴⁶ Han er i livsfare, men frykten og undringen, en fascinasjon, utgjør en kombinasjon som gjør at han blir stående og kikke utover havet, mot revet. Rent tekstuelt utgjør også passasjen ovenfor en sammenføyning av Innsmouth og protagonisten, idet sammenstillingen av hans imitasjon av gangen og dragningen mot havet gjøres eksplisitt.

²⁴² *Ibid.*, s. 443-444

²⁴³ “[...] and make the crossing as before in the shambling gait of an average Innsmouth native.” *Ibid.*, s. 447

²⁴⁴ Første gang var da han så Zadok Allen, et syn som “made me slacken my pace uncertainly.”

²⁴⁵ Jeg henviser her til flere allerede siterte passasjer: “the fishy-smelling sea”, “the malodorous sea”, “[t]he smell of the sea took on ominous implications” etc.

²⁴⁶ *Ibid.*, s. 444

Han kommer seg videre, men ute ved revet får han øye på horder av skapninger som svømmer innover mot byen. Vi skal nå forsøke å knytte en del momenter sammen. Følelsen han får av å se at De Dype kommer fra revet for å hjelpe i letingen resulterer i panikk: “It was then that the most horrible impression of all was borne in upon me – the impression which destroyed my last vestige of self-control and sent me running frantically southward past the yawning black doorways and fishily staring windows of that deserted nightmare street.”²⁴⁷ En panisk løping, et delirium. Mens han løper finner han ut at nettet snøres stadig tettere, og at alle veier ut av byen sannsynligvis holdes under oppsyn. Tilfeldig, eller ikke, kommer han da på toglinjen: “Then I thought of the abandoned railway to Rowley, whose solid line of ballasted, weed-grown earth still stretched off to the northwest from the crumbling station on the edge at the river-gorge.”²⁴⁸ I panikken, i sitt flyktende delirium²⁴⁹ kommer han til å tenke på jernbanen. Ronald Bogue skriver i sin *Deleuze on Literature*:

A flight “is a kind of delirium” [...] and “To be delirious is exactly to go off the track” [*Délirer, c’est exactement sortir du sillon*, the word *sillon* having the sense of “furrow,” “track,” “trail,” (of a wheel) “wake” (of a ship), “path” (of a projectile), “railroad track”] (D 51; 40). To flee, then, is to trace an uncharted course and depart the paths of conventional sense and preexisting codes.²⁵⁰

Det er nyansene i ordet *sillon* vi benytter oss av, når vi hevder at reisen til Innsmouth med alle hendelsene der, egentlig har vært en *going of the track*. Turen som hovedpersonen bestemte seg for å ta, med buss via Innsmouth, i stedet for toget direkte til Arkham, var i seg selv en endring av linjen han hadde planlagt å følge. Når han nå søker seg tilbake til toglinjen (“railroad track” – *sillon*) er det tilbake til det spor Innsmouth-reisen fikk ham til å forlate. Reisen har i så måte vært en flukt fra kollektivet, her representert med den ekte byen Newburyport, tross alle advarsler, til fiktive og overskyggede Innsmouth. Hele sin reise, et slags forræderi, en flukt, er det protagonisten nå søker seg bort fra når han planlegger å *følge toglinjen* ut av Innsmouth, tilbake til det kollektivet han kom fra. Jeg mener det faktum at han velger toglinjen er ensbetydende med å ville ut av det delirium Innsmouth representerer, noe som underbygges av at toglinjen underlig nok ikke patruljeres av Innsmouth-folk. Toglinjen er ikke for dem som allerede har *gone off the track*. Egentlig er flukten hans ut av Innsmouth en skinnflukt, noe tekstens avslutning snart, og med all tydelighet, vil vise. Videre

²⁴⁷ *Loc. cit.*

²⁴⁸ *Ibid.*, s. 445

²⁴⁹ Protagonisten spør også retorisk senere i teksten: “Is it not possible that the germ of an actual contagious madness lurks in the depths of that shadow over Innsmouth?” og “Where does madness leave off and reality begin?” *Ibid.*, s. 453

²⁵⁰ Ronald Bogue, *op. cit.*, s. 145

understrekes igjen protagonistens økende fascinasjon for Innsmouth: “The ancient spires and roofs of decaying Innsmouth gleamed lovely and ethereal in the magic yellow moonlight, and I thought of how they must have looked in the old days before the shadow fell.”²⁵¹ Denne glidningen, hvor byen nå har blitt til noe nydelig og eterisk, protagonistens prosess, er det vi har fulgt, og et siste moment er det som må falle på plass før vi ser hvordan nettopp skyggen over Innsmouth endrer karakter fra “evilly-shadowed”, “rumour-shadowed”, “fear-shadowed”, og “blight-shadowed”, til avslutningens *marvel-shadowed*.

På punktet hvor veien til Rowley krysser jernbanen hører han Innsmouth-boerne nærme seg. Han legger seg ned i villniset *ved siden av* sporet, han går *off track*, og det er i denne tilstanden, avsporet, at han ser Innsmouth-boerne klart. Det er viktig, og helt klart ikke tilfeldig, å påpeke at Innsmouth-boerne går over skinnene, med andre ord holder de seg borte fra selve toglinjen og vurderer det ikke en gang som en mulighet å *følge* den. Også faktumet at stedet i seg selv er et skjæringspunkt, hvor veien til Innsmouth krysser toglinjen som går ut av byen, er interessant. Det foregår altså på det stedet hvor veien til Innsmouth krysser linjen til resten av verden, og det er også dette punktet hvor hovedpersonen endelig kan kaste et uhindret blikk på sine forfølgere²⁵². Protagonisten forsøker det han evner å holde øynene lukket, men klarer selvsagt ikke å la være å kikke opp idet det groteske, umenneskelige karnevalet *krysser jernbanen* i et klassisk, og i mine øyne utrolig stemningsfullt lovecraftiansk klimaks:

And yet I saw them in a limitless stream – flopping, hopping, croaking, bleating – surging inhumanly through the spectral moonlight in a grotesque, malignant saraband of fantastic nightmare. And some of them had tall tiaras of that nameless whitish-gold metal... and some were strangely robed... and one, who led the way, was clad in a ghoulishly humped black coat and striped trousers, and had a man’s felt hat perched on the shapeless thing that answered for a head. I think their predominant colour was a greyish-green, though they had white bellies. They were mostly shiny and slippery, but the ridges of their backs were scaly. Their forms vaguely suggested the anthropoid, while their heads were the heads of fish, with prodigious bulging eyes that never closed. At the sides of their necks were palpitating gills, and their long paws were webbed. They hopped irregularly, sometimes on two legs and sometimes on four. I was somehow glad that they had no more than four limbs. *Their croaking, baying voices, clearly articulate speech*, held all the dark shades of expression which their staring faces lacked. *But for all of their monstrousness they were not unfamiliar to me* [mine uthev.].²⁵³

²⁵¹ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 450

²⁵² “Then I knew that a long section of them must be plainly in sight where the sides of the cut flattened out and the road crossed the track [...]” *Ibid.*, s. 453

²⁵³ *Ibid.*, s. 454-455

I dette spektakulære synet er det to momenter som peker seg ut som de viktigste. Plutselig fastslås det at Innsmouth-væringene har et språk med mening. De går dermed fra å besitte en slags språkløshet til å bli talende. Dertil er de ikke ukjente for protagonisten, slik de han så i begynnelsen minnet ham om et bilde fra en bok og på samme måten som tiaraen brakte frem et pseudo-minne. Passasjen er heller ikke uten en form for parodisk, med skrekk blandet humor: “And yet I saw them in a limitless stream – flopping, hopping, croaking, bleating – surging inhumanly through the spectral moonlight in a grotesque, malignant *saraband* [min uthev.] of fantastic nightmare.” Hele dette opptoget har et klart islett av noe karnevalsaktig, som går Innsmouth-boerne på parade over linjen protagonisten selv har tenkt å følge bort fra Innsmouth. Et fantastisk mareritt som protagonisten forholder seg ambivalent til, med den litt tørrvittige kommentaren at han er glad for at de ikke hadde mer enn fire lemmer. På dette punktet svimer han av på siden av jernbanen, og våkner dagen etter for å fortsette sin “flukt” fra Innsmouth.

I sin ferd videre velger han veien mot Rowley, den som ble benyttet av opptoget kvelden i forveien. Han slår av fra jernbanelinjen, *derails*, og velger en av de veiene som vi tidligere fikk vite var nesten bortgjemte²⁵⁴. Han kommer til Rowley og tar derfra toget til Arkham hvor han forteller myndighetene om sine opplevelser, noe som fører til aksjonene mot Innsmouth som vi leste om innledningsvis. Allikevel er det mer: “Perhaps it is madness that is overtaking me – yet perhaps a greater horror – or a greater marvel – is reaching out.”²⁵⁵ Den dobbeltheten som røper seg igjen og igjen mot slutten er hans glidning mot Innsmouth. Under sine genealogiske studier som følger det kommende året finner han ut at hans egen familie også har en forgrening til Innsmouth, og at hans onkel tok livet sitt etter et besøk i slektsforskingens ærend lignende hans eget. Når han går gjennom gamle bilder ser han noe i blikket til hans mormor, og han husker at i barndommen fant han alltid henne og sin ene onkel som skjød seg, nifse: “Something about the staring, unwinking expression of both of them had given me a vague, unaccountable uneasiness.”²⁵⁶

Naturligvis er det denne koblingen som har gjort seg gjeldende i Innsmouth. De reminisenser av et minne fra barndommen som han gjenopplever i Innsmouth skriver seg fra hans egen familie. På flere måter er dette et sted hvor man kunne pekt på *das Unheimliche*. Disse stadig

²⁵⁴ “the half-obsured lines of the old carriage roads to Rowley and Ipswich.”

²⁵⁵ *Ibid.*, s. 456

²⁵⁶ *Ibid.*, s. 458

fortrengte minnene som dukker opp antar en dobbelkarakter i form av å være både individuelle og, kan man anta, til en viss grad kollektive. Tiaraen har et genetisk, evolusjonært, og nært fysikalsk aspekt ved sin dragningskraft, og også revets *beckoning* er ikke helt uten et slikt moment, med tanke på at han har Innsmouth-blod i årene. Folkene han ser fra bussvinduet er noe han mener å ha sett i en bok. Til og med det klare synet av det paraderende Innsmouth ved toglinjen nærmest avsluttes ved at de ikke er ukjente for protagonisten. Innsmouth selv er både hemmelig, hjemlig, og uhyggelig, noe som knytter an til begrepets tre aspekter. Freud fremhever at erfaringen av *das Unheimliche* oppstår når det kjente gjøres ukjent, eller motsatt, at noe ukjent gjøres kjent og kommer for nær. Imidlertid dekker *das Unheimliche* ikke det ontologiske aspektet, det som berører tekstens karakter av bliven. På tross av dette er det ikke mulig å avskrive en videre fortolkning av *The Shadow over Innsmouth* som en erfaring i nær forbindelse med *das Unheimliche*. En slik lesning ville vært mulig, men langt fra like dekkende som en mer deleuzeiansk vinkling med fokus på bevegelsen og reisen som teksten utgjør.

Det er imidlertid ikke alle i slekten som har dette nå altfor velkjente *Innsmouth look*. Når hans gjenlevende onkel viser ham familiejuvelene heves det derimot over all tvil. Bestemoren hadde likt å sitte og kikke på dem, og det er selvsagt blant dem en tiara lik den han så i Newburyport. Onkelen forteller også at protagonistens fetter ligner på bestemoren og nå sitter innesperret på et galehus i elendig fysisk og mental forfatning. Vi ser også her et klart slektskap mellom *The Shadow over Innsmouth* og den tidligere behandlede “Arthur Jermyn”, hvor familien hjemsesøkes av selvmord og tragedier på grunn av en abjekt åpenbaring i from a unevnelig slektskap. Også konturene av det maternalt abjekte, her representert ved en tipp-oldemor av ukjent beskaffenhet vender tilbake som tema i *The Shadow over Innsmouth*. En bevegelse som ligner den vi sporet i diskusjonen rundt Kristevas abjekte hvor subjekt og objekt ikke lenger er adskilt, men hvor det relasjonelle forholdet jeg – det (subjekt-objekt) endres til et likhetstegn, jeg = det, altså at subjekt = objekt, hvor likhetstegnet er å forstå som en erfaring av det abjekte.

Fra et deleuzeiansk ståsted er det her den egentlige flukten kommer inn som et prospekt, og linjen trekkes tilbake til Innsmouth gjennom blodet i protagonisten, og mer motvillig enn leseren gjør, må merke, sporer han sin genealogiske linje bakover samtidig som veien mot horisonten og anomalien gjøres ekte, og fremstår som en mulighet, som et valg å foreta:

My great-grandmother had been a Marsh of unknown source whose husband lived in Arkham – and did not old Zadok say that the daughter of Obed Marsh by a monstrous mother was married to an Arkham man through trick? What was it the ancient toper had muttered about the likeness of my eyes to Captain Obed's? In Arkham, too, the curator had told me I had the true Marsh eyes. Was Obed Marsh my own great-great-grandfather? Who – or what – then, was my great-great-grandmother?²⁵⁷

Det siste spørsmålet har besvart seg selv. Hans tipp-oldemor er selvsagt en av De Dype, Obed Marshs andre kone tatt som konsekvens av pakten med de demoniske skapningene i dypet, og deres overhode Dagon, som tilbes i Innsmouth sammen med Cthulhu og Hydra. I to år kjemper han mot dragningen og begraver seg selv i rutine, noe som selvsagt er nærliggende i og med at veien bort fra samfunnet, den egentlige flukten, har enorme konsekvenser. Så begynner drømmene, som her knytter seg til en klassisk lovecraftiansk tematikk med de sunkne byer og havdypets hemmeligheter slik vi så dem i "The Call of Cthulhu":

Great watery spaces opened out before me, and I seemed to wander through titanic sunken porticos and labyrinths of weedy Cyclopean walls with grotesque fishes as my companions. Then the other shapes began to appear, filling me with nameless horror the moment I awoke. But during the dreams they did not horrify me at all – *I was one with them* [min uthev.]; wearing their unhuman trappings, treading their aqueous ways, and praying monstrosly at their evil sea-bottom temples.²⁵⁸

Ikke en av dem, men snarere i ett *med* dem. Denne distinksjonen er særskilt betydelig så langt som den indikerer en oppheving av forskjell, en hendelse som beveger seg mot sammensmeltning. Deleuze skriver: "The event is always produced by bodies which collide, lacerate each other or interpenetrate [...]"²⁵⁹ Glidningen mot Innsmouth er også en glidning inn i en annen sammenstilling av kropp, det vil si at protagonistens blivende nærmest består i å gli over, inn i Innsmouth, som nå er blitt nærmest metonymisk rekonstruert gjennom protagonistens del for del-glidning til å bli en innbygger av byen. Det som underbygger denne dannelsen som nå viser seg eksplisitt i teksten, en blivende som til nå har vært møysommelig tekstuelt bygget opp med tankens nye strømninger fra synet av Zadok Allen og påpekningen av Marsh-øynene, pseudo-minnene og bildene som tiaraen lot danne, samt imitasjonen av Innsmouth-boernes gange, kommer nå til uttrykk gjennom protagonistens manglende evne til å lukke øynene²⁶⁰.

²⁵⁷ *Ibid.*, s. 460

²⁵⁸ *Ibid.*, s. 461

²⁵⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 48

²⁶⁰ "I found myself at times almost unable to shut my eyes." Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, s. 461

Vi har sett hvordan hans nærhet til det skrekkelige Innsmouth har formulert seg. Han *tvinges til å se*. Fysisk og mentalt begynner han å endre seg, til han en dag i speilet ser at han har fått *the Innsmouth look*. Vi nevnte tidligere ambivalensen ved ordet *look*, som betyr utseende, men også har i seg en antydning av ordet blikk. Et nytt blikk på verden og skillet mellom det daglige og det nattlig drømmende gjør at denne formen for bliven, denne ontologiske forskyvningen, veksler osmotisk mellom indre og ytre, utside og innside, og kan ikke adskilles fra hovedpersonen, men snarere konstitueres *i* og gjennom ham. Beslutningen står mellom selvmordet og den endelige flukten tilbake til Innsmouth, til vannet. Protagonisten planlegger til og med å krone det hele med et regelrett lovbrudd, og beslutningen tas i tekstens siste intensitetspunkt hvor denne bliven knyttes til den endelige fluktlinjen, reisen mot anomalien for å danne en slags allianse. Dette utgjør kartografiens siste punkt:

The tense extremes of horror are lessening, and I feel queerly drawn toward the unknown sea-deeps instead of fearing them. I hear and do strange things in sleep, and awake with a kind of exaltation instead of terror. I do not believe I need to wait for the full change as most have waited. [...] Stupendous and unheard-of splendours await me below, and I shall seek them soon. *Iä-R'lyeh! Cthulhu fhtagn! Iä! Iä!* [...] *I shall plan my cousin's escape* [min uthev.] from that Canton mad-house, and together we shall go to marvel-shadowed Innsmouth. We shall swim out to that brooding reef in the sea and dive down through black abysses [...], and in that lair of the Deep Ones we shall dwell amidst wonder and glory for ever.²⁶¹

Skrekk byttes ut med eksaltasjon, og frastøtning med tiltrekning. Innsmouths skygge har glidd over til den av *marvel*, og ønsket er å dra til revet for å fortsette nedover til evig liv. Vi legger også merke til helt mot slutten, før vi konkluderer, det merkelige språklige utbruddet som henviser til Cthulhu og R'lyeh²⁶². Dette indikerer en glidning mot det språket som De Dype fører. Denne surrealistiske kaudervelsken som Lovecraft døpte *R'lyehsk* etter Cthulhus by under havet er noe som vender tilbake i mange av hans tekster; dette er en intertekstualitet som stadig vekk gjør seg gjeldende, slik også Dagon, Cthulhu, og De Gamle fra den lovecraftianske myte dukker opp i *The Shadow over Innsmouth*.

Endemål

Jeg har forsøkt å demonstrere hvordan en linje kan spores gjennom *The Shadow over Innsmouth*, hvordan bevegelsen teksten konstituerer og utgjør, er en protagonistens bliven-

²⁶¹ *Ibid.*, s. 462-463

²⁶² I "The Call of Cthulhu" er passasjen "*Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn.*" som oversettes i novellen til "In his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming." Howard Phillips Lovecraft, "The Call of Cthulhu", *op. cit.*, s. 135

monster. Det vil si at den på det mest abstrakte plan må leses som én hendelse, ett infinitiv, én bliven, som det å spore eller trekke en fluktlinjje er det. Slik vi så hos Deleuze, er det å skrive det å oppfinne en ny oppstilling eller sammenstilling²⁶³. Det er å være i midten: “being in the middle, on the line of encounter between an internal world and the external world.”²⁶⁴ Når vi forlater protagonisten, er det valget skal foretas, og også han står i midten. Denne kuriositeten underbygges av det faktum at han *skriver*. Protagonisten er vår forfatter, og det er hans bliven vi følger som en sakte kumulativ prosess mot Innsmouth og forbi.

Det jeg har vist er hvordan tekstens prosessuelle karakter beveger seg i åtte intensitetspunkter som jeg har bestemt ut fra en effekt, et forsøk på å spore protagonistens bliven tekstuell, tematisk, og narrativt. For å rekapitulere denne linjen gir jeg et sammendrag av hvert punkt:

1. Tiaraen i Newburyport hvis radikale annerledeshet ikke kun bevirker en frastøtning, men dertil en vekkelse av et pseudominne som er kroppslig fundert. Jeg kalte den et prisme fordi den legger seg over hovedpersonens blikk og vender stadig tilbake som et slags ledemotiv med alle sine konnotasjoner. Viktig er derfor også det livgivende blikk som vi kan knytte an til i denne sammenheng, fordi dette blikket viser til en sammensmeltning av prototype og idé, en oppløsning av form som mening til en arkaisk frykt som er antitetisk til en distansert, intellektuell betraktning. Tiaraen markerer altså den første bevegelsen bort fra det menneskelige og inn i Innsmouth forstått som det kosmisk monstrøse, som relieffene og håndverket henter mot. Det er av fundamental betydning at dette også er kroppslig fundert. Tiaraens inntreden viser at skillet mellom kropp og sjel ikke er til stede i teksten. Snarere er det i den prosessen som kropp-sjelen utgjør at protagonistens forandring vil finne sted. Samtidig som han ennå ikke har vært i Innsmouth, kobles han uvegerlig til byen og til det kosmiske drama som skal utspille seg i ham selv.

2. Beskrivelsen av Innsmouth og dens avsondrede posisjon opp mot horisonten og havet, samt byens forlatte jernbane som selvsagt peker mot skinnflukten ut av byen. Dette er en situering av Innsmouth som viser at turen er en form for avsporing, at veiene til byen er skjulte, og jernbanen er forlatt. Med andre ord er det ingen linjer til Innsmouth utenom den han selv tar alene på en buss som ingen andre passasjerer anvender. Innsmouth-turen antar formen av et forræderi på samme måte som Innsmouth selv er stedet for et forræderi mot

²⁶³ “The writer invents assemblages [...]”, Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 39

²⁶⁴ *Loc. cit.*

menneskeheten. I sammenheng med dette kan man også peke på at Innsmouth er forfallent og lokalisert på kanten av sivilisasjonen, det er *møtet* med Innsmouth som er siste skanse hvor det hele er på vei til å revne.

3. Synet av Devil Reef er etableringen av en mulig fluktlinje, og det refereres ofte til som en linje. Selvsagt kan dette forstås som en linje langs horisontens linje, men det er ikke det viktigste. Devil Reef inntar mot slutten plassen som reisens endemål, linjen man kan koble seg opp til. Som vi så av tekstens avsluttende passasje, er det dit han vil søke seg hen. Revet er selv blitt en linje, en *gateway*, som vi husker det blir senere. Stedet hvor igjennom horisonten kan nås, helt på randen av ett kollektiv, det menneskelige, men med en inngang til et annet, det kollektiv som De Dype utgjør. De Dype er minoriteten som han dras mot dersom man kan ta hans draging mot Devil Reef som noe like mye fysisk (protagonisten som kropp) som mentalt, en tolkning som i mine øyne er fullt ut forsvarlig i lys av de reminisenser som vekkes av tiaraen. I det tredje punktet kjenner han revet kalle på ham, en *beckoning*, en gest som bærer i seg et anstrøk av velkomst.

4. Synet av Zadok Allen som på merkelig vis setter opp nye strømninger i protagonistens sinn, en slags åpning av kanaler som peker henimot en akvatisk bevegelse er viktig fordi den indikerer at møtet med Allen vil endre premissene for hele fortellingen. Linjen til Poe som også gjør seg gjeldende, *the imp of the perverse*, er interessant i den forstand at den representerer et underbevisst ønske om å spore av. Protagonisten vet at det å snakke med Allen er farlig, men senker farten. Allen er en slags “siste menneske”, en tragisk og forfyllet etterlevning av det menneskelige kollektiv, det vanlige samfunn som Innsmouth en gang var.

5. Slutten av fortellingen til Zadok som protagonisten lytter til, representerer oppløsningen av det menneskelige, en slags utvisking av den menneskelige resten i Innsmouth i det Allen forfaller til galskap og språkløshet foran protagonistens øyne. Allen beskrives som en *mad ancient*, og dehumaniseringen, og i stor grad demoniseringen, av ham gjennom passasjens metaforer gjør at protagonisten så å si kan steppe inn og ta hans plass som noe på vei *bort fra* det menneskelige, slik Zadok later til å være med sine skrik og utstående øyne. Det er den metaforiske oppløsningen av Allen som muliggjør protagonistens bliven, hans bevegelse til å bli som Zadok Allen ved å overta hans blikk mot havet idet han snur seg mot det. Men han ser ingenting med sine Marsh-øyne, og idet Zadok forsvinner (og aldri blir funnet, får vi vite, senere), står han igjen alene som forteller. Protagonisten overtar på dette punktet posisjonen

som fortelleren av Innsmouths historie. Zadok blir en linje han kobler seg på og overtar for. Den tekstuelle metaforiske oppløsningen kombineres med forsvinningen i den ytre handlingen. Zadok etterlater seg ingen spor (“no remaining trace”) og protagonisten tar over både som forteller og som den menneskelige rest som vil utslettes gjennom teksten. Med andre ord viser dette punktet en deterritorialisering av det menneskelige, hvor dets område snevres inn. I randsonen, ved Innsmouth ut mot havet, er det ikke lenger gyldig.

6. I sin imitasjon av Innsmouth-gangen trekkes han eksplisitt kroppslig nært det han holder på å bli. Det har fått en fysisk manifestasjon, og for andre gang sakner han farten (den første gangen var ved synet av Zadok Allen) om enn noe ufrivillig. Sjøen slår om til å bli vakker og Devil Reef som atter benevnes som en sort linje, blir sett som en port til en annen verden. Fortsatt er skrekken for hva denne horisonten rommer til stede, men sjøens endring fra illeluktende til skjønn gir et delt bilde.

7. Innsmouth-paraden, et slags anomaliens parodiske opptog, som i full åpenhet krysser toglinjen, hvor hovedpersonen ligger i buskene ved siden av, er det øyeblikk hvor avsporingen gjøres eksplisitt. Når Innsmouth-boerne kommer, tvinges han av sporet, blir *derailed*, og legger seg på siden. På tross av hele deres fremmedartede fremtoning er de ikke lenger ukjente for ham. Han *ser* dem klart for første gang, og veien mot *the Innsmouth look* ligger åpen. Også det språklige gjennomgår her en forandring. Hvor alle Innsmouth-beboerens vokale utvekslinger til da har vært betegnet som et ikke-språk, som host, bjeff, og gutterale grynt, antar det her med all tydelighet form av “clearly articulate speech”. Denne språklige forskyvningen er den siste brikken som faller på plass i protagonistens *becoming-monster*.

8. Dette siste punktet markerer forræderiet og den egentlige flukten. Både han og hans fetter skal flykte slik passasjen tydelig viser. Lovbruddet han planlegger, samt å vende ryggen til det menneskelige kollektivet for å dra ut til revet, er veien fra det ene kollektiv til anomalien som utgjør grensen til det andre.

I forhold til Deleuze ser vi dette i forbindelse med hans situering av anomalien – *the Anomalous*. Den transgressive funksjonen på grensen som er en del av det ene kollektivet, men i ferd med å *bli inn i* det andre:

We must define a special function, which is identical neither with health nor illness: the function of the *Anomalous*. The Anomalous is always at the frontier, on the border of a band or a multiplicity; it is part of the latter, but is already making it pass into another multiplicity, it makes it become, it traces a line-between. This is also the 'outsider': Moby Dick, or the Thing or Entity of Lovecraft, terror.²⁶⁵

Hva er så anomalien i *The Shadow over Innsmouth*? Skal man identifisere en anomali i teksten må det være Obed Marsh, som protagonistens stammer direkte fra ved en rett linje, og Devil Reef. De kan knapt leses hver for seg, noe vi var inne på tidligere. Dette forholdet mellom revet som drar protagonisten mot seg, og Obed Marsh, som protagonisten har i seg, ble vist tidligere som en nærmest en enhet. Sammen utgjør de muligheten for en linje utover horisonten, og tilslutningen til et nytt kollektiv. Obed er trollmannen som kaller opp De Dype og foretar bevegelsen mellom den ene multiplisiteten til den andre. Det vil si han driver Innsmouth over fra å være et menneskelig samfunn til kroppslig å bli noe annet. Obed hadde heller ikke *the Innsmouth look*, slik Zadok Allen heller ikke hadde. Han var et vanlig menneske helt til han ble trollmannen, "the sorcerer", som Deleuze snakker om, og gikk i pakt med det som på folkemunne ble antatt å være demoner, eller i det minste demoniske. Derfor er det et pregnant poeng at protagonisten først ved midten av teksten, i samtalen med Allen, kobles til Obed direkte, gjennom øynene. Enn videre underbygges tekstens oppstilling som knyttet til en bliven åpenlyst, ved at protagonisten selv får *the Innsmouth look*. Han kobler seg på linjen som hans forfar Obed innstiftet, men ikke fulgte helt ut.

Dette kunne bydd på problemer når protagonisten i punkt åtte sier at han våkner "with a kind of exaltation instead of terror", men som vi husker (fra analysen av "The Call of Cthulhu") har Deleuze skrevet at "ENTITY = EVENT, it is terror, but also great joy. Becoming an entity, an infinitive, as Lovecraft spoke of it [...] animal-becoming, molecular-becoming, imperceptible-becoming."²⁶⁶ Nettopp dette mener jeg finnes i *The Shadow over Innsmouth*, frykt, men også stor glede, noe som vises med klarhet i den siste delen av fortellingen hvor det knyttes stadig større glede til det å bli en entitet, en hendelse, et bliven-monster. Flukten fra det menneskelige og inn i monsteret viser seg å være målet, en monster-bliven hvis mål ene og alene er å bli unnselig, og derigjennom fri på havets dyp.

²⁶⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 32

²⁶⁶ *Ibid.*, s. 50

Konklusjon... Apologi

Do you know which animal you are in the process of becoming and in particular what it is becoming in you, Lovecraft's Thing or Entity, the nameless, 'the intellectual beast', all the less intellectual for writing with its wooden clogs, with its dead eye, its antennae and mandibles, its absence of face, a whole mob inside you in pursuit of what, a witch's wind?

Gilles Deleuze, *Dialogues II*

Jeg har villet bringe Lovecraft nærme, og vise at hans poetikk, "cosmic horror", forsøker å frembringe en frykterfaring som i siste vending slår over i sympati: "Sympathy is not a vague feeling of respect or of spiritual participation: on the contrary, it is the exertion or the penetration of bodies, hatred or love [...]"²⁶⁷ Denne dobbelte sympatien har vi sett utfolde seg i *The Shadow over Innsmouth*, hvor protagonisten glidning, både mentalt og kroppslig mot Innsmouth gir seg utslag i noe som kan lignes kjærlighet. Lovecrafts forfatterskap følger denne bevegelsen som også har vært vår vei gjennom oppgaven, frem mot en identifikasjon med monsteret.

Dersom vi støtter oss til George Wetzels synspunkt når han i "Cthulhu Mythos: A study" fremholder at Lovecrafts mytologi må forstås som en lengre narrativ, kan vi ane konturene av en utvikling som går i denne retningen, nærmest en teleologisk gange mot en sammensmeltning med det monstrøse som ligger under forfatterskapet som helhet. Ralickas utdyper Wetzels ståsted. Hun skriver: "[...] individual texts make up fragments of a larger narrative constellation whose power becomes evident through a cumulative reading. At the extreme, he [Wetzel] interprets the Lovecraft Mythos as a lengthy novel in which individual stories make up its many chapters."²⁶⁸ Ser vi på *The Shadow over Innsmouth*, som er Lovecrafts nest siste verk, er denne bevegelsen mot det monstrøse tydelig. Aldri tidligere i hans forfatterskap har identifikasjonen med monsteret vært mer eksplisitt, en linje som også følges videre i *The Shadow out of Time* (1934), som er Lovecrafts siste *great text*. En slik ekstensiv, man kunne nærmest si totaliserende, studie av Lovecraft hvor man forsøker å lese hele forfatterskapet opp i mot de to siste tekstenes klare helling mot monsteret, er noe som kun vil antydes her. I vår sammenheng rekker det å peke på at denne monster-blivenen også er å spore i det fåtall av tekster jeg har benyttet meg av, og fremme en påstand om at man

²⁶⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 39

²⁶⁸ Vivian Ralickas, "'Cosmic Horror' and the Question of the Sublime in Lovecraft", *op. cit.*, s. 393

kunne undersøkt Lovecraft, som Skriveren i Deleuzeiansk forstand, og hans egen vei mot horisonten.

Det synes som om vi ved enden står med det som har blitt nærmest et metaperspektiv. Frykten som man erfarer, både hos protagonistene, som er den tekstuelt håndfaste, og hos leseren, som ligger utenfor mulighetene for generalisering, er frykten at ens egne fysiske og psykiske grenser skal ødelegges. Undermineringen og krenkelsen av disse grensene, eller døden som gjør at mennesket opphører, er generelle, og allment aksepterte kilder til frykt. I Lovecrafts *cosmic horror* er frykten et mål i seg selv og tilskrives en primær posisjon i det menneskelige følelsesregister, men frykten er “also great joy” som Deleuze skriver. Denne dobbeltheten så vi vist i *The Shadow over Innsmouth*, og dersom vi trekker koblingen med Deleuze lenger, er det nettopp dette som gjør at frykten åpner en mulighet. Man kan kalle det fryktens transgressive potensial, idet den tvinger frem en bevegelse.

Lovecraft var overbevist, som vi nevnte i innledningen, om at litteraturen han beskjeftiget seg med bare appellerte til en minoritet, “a sensitive minority of mankind”. Han forsøker å mane frem en følelse “coeval with the religious feeling and closely related to many aspects of it, and too much a part of our innermost biological heritage to lose keen potency over a very important, though not numerically great, minority of our species.”²⁶⁹ Vi har flere steder nevnt at Lovecrafts mytologi er et effektivt bakteppe for å produsere en slik kosmisk fryktfølelse, og Houellebecqs essay *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life* underbygger denne religiøse koblingen som særdeles relevant: Lovecrafts litteratur er et ritual, og arkitekturen som beskrives er en hellig arkitektur bygget på en levende og følelsesmessig forståelse av verden²⁷⁰. Lovecrafts forfatterskap består ifølge Houellebecq av “initiatory journeys to *different* universes that lie somewhere well beyond the limits of human experience, but that provoke in us a precise and terrible emotional impact.”²⁷¹ Vår lesning av “The Call of the Cthulhu” etablerte *the enlivening gaze* som en måte å lese Lovecraft på: å etterstrebe en villet blindhet og et ønske om å bli affektet ved å la den intellektuelle distansen til kunstverket falle. Å lese på denne måten betyr gjerne at en leser må gå på akkord med seg selv og sin tillærte teknikk. En minoritetslitteratur forlanger at man tillater seg å gå utsiden i møte; at

²⁶⁹ Howard Phillips Lovecraft, “Supernatural Horror in Literature”, *op. cit.*, s. 424

²⁷⁰ Michel Houellebecq, *op. cit.*, s. 66

²⁷¹ *Ibid.*, s. 118

man kobler seg på fluktlinjen den danner og følger den ut av det etablerte systemet som man har sprunget lekk. At man lar litteraturen sive inn livet.

Forfatterskapet har svakheter som man villig kan kaste seg over. Hvilket forfatterskap har ikke slike? Aldous Huxley kritiserte Poes stil som barnslig og vulgær. Som Mattias Fyhr kommenterte for oss innledningsvis strides det om Lovecraft er en god (i betydningen verdig anerkjennelse) forfatter. Det som man imidlertid ikke strides om, er hvorvidt hans litterære produksjon er autentisk og ektefølt. For Deleuze kunne sympati være både hat og kjærlighet, men viktigs av alt er det utveksling av energi, “an exertion”. Houellebecq skriver: “Every great passion, be it love or hate, will in the end generate an authentic work. One may deplore it, but one must recognize it”²⁷². Frykten er, som hat og kjærlighet, først og fremst intens kommunikasjon og en direkte forbindelse mellom den som frykter og det som fryktes, en spore til bevegelse og utveksling dem i mellom. Dersom sympati er “the exertion or the penetration of bodies”, en form for kobling mellom sammenstillinger, en kontakt gjennom energi, er også frykt en form for sympati. Mellom Ahab og hvalen finner vi sympati, hat og frykt, sympati mellom den som sporer linjen og anomalien som alliansen vil finne sted med.

Forståelsen for autentisiteten i Lovecrafts produksjon og viljen til å la seg affektere gjør at Houellebecq i sitt essay treffer det vesentlige: Lovecraft skaper i sitt forfatterskap et univers bebodd av entiteter som mennesket står i et intimt forhold til. Inngangen til dette universet er frykten som Lovecraft søker å mane frem, den mest allment effektive destabiliserende kraften som tjener til å problematisere leserens grenser og tvinge henne til å innta en posisjon i forhold til det univers som skrives frem. Av den grunn må også frykten bli det sentrale elementet, for uten den kan ingen bevegelse finne sted. For Lovecraft, hvis liv var preget av fattigdom, sosial utilstrekkelighet, rasisme, og yrkesmessige nederlag, var ikke litteraturen en flukt fra livet, men en deleuzeiansk flukt, “to flee is to produce the real, to create life, to find a weapon.”²⁷³ Han forsøkte å skape et liv gjennom å skrive en litteratur som ikke beveget seg bort fra virkeligheten, men søkte å trenge dypere inn i den. Det er dette Deleuze mener når han skriver at man åpner livet for litteraturen og omvendt. “The shame of being a man – is there any better reason to write?”²⁷⁴ Det handlet i *The Shadow over Innsmouth* ikke om å bli

²⁷² Loc. cit.

²⁷³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, s. 36

²⁷⁴ Gilles Deleuze, *Essays critical and clinical*, *op. cit.*, s. 1

en av dem, men å bli *ett* med dem. Det står med andre ord *om livet*, og for Lovecraft så vel som for hans protagonist, om muligheten for å bli noe annet.

Å skape en marginalisert litteratur er å etablere seg i randsonen av et etablert system. Lovecrafts ofte kritiserte språk, hans ornamenterte, massive bruk av adjektiver, hans tidvise utbrudd i setning på setning med nærmest ekstatisk språkføring, er ikke som mange synes å tro en stilmessig mangel. Snarere er det et estetisk valg som handler om å spurte mot det ubeskrivelige, skrive det frem utførlig, samtidig som beskrivelsen selv gjør det som skildres vanskeligere å få øye på. Det å følge Lovecrafts språk, og å prøve å se hans entiteter danne seg i dette, er å underlegge seg en prosess. På samme måte som Cthulhu kommer til syne gjennom lag på lag med narrativer, og stadig nærmer seg gjennom sine representasjoner, kommer Lovecrafts univers til syne analogt med språkets stigning mot utbruddet. “To go over the top”, som Houellebecq kaller dette kjennemerket på Lovecrafts stil. Så vidt jeg kan se, er ikke dette langt fra Deleuzes tenkning rundt det språklige delirium som utgjør minoritetens språk. Et språk på randen av språket: “a becoming-other of language, a minorization of this major language, a delirium that carries it off, a witch’s line that escapes the dominant system.”²⁷⁵ Det vanlige språket, ordensspråket, brytes ned i en deterritorialisering: det blir mindre. Lovecrafts utbrudd etablerer et eget språk som ikke kan imiteres, det bærer ikke med seg sine beskrivelser som annet enn en urovekkende insistering på det umulige ved beskrivelsen selv. Visse adjektiver blir nærmest parodisk særegne for ham. Det er her den tematiske og språklige grenseerfaring som frykten avføder, er å finne – veien mot det som ligger utenfor: Innsmouth og Devil Reef, Cthulhu, antarktiske metropoliser med ujevnelige innbyggere: monstre som blir mennesker og mennesker som blir monstre.

Språket, mytologien, arkitekturen, entitetene og frykten har alle i seg fellesnevneren av en grenseerfaring. De er steder, topografier, utenfor det hverdagslige og allment kjente. For å la seg, som John Dennis kalte det, transportere av lesningen må man åpne seg for de gigantiske rom som Lovecrafts tekster spiller seg ut innenfor. Vi har sett linjer som skyter ut i alle retninger – geografisk, fra verdenshavene til Sydpolen som rommer skjulte byer, rom i rom, språklig, fra den gotisk gammelmodige ordbruken til ville rapsodiske utbrudd, ut i verdensrommet til mytologien som ligger der som en intertekstuell vev av uoverskuelige

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 5

sammenhenger, frem til skapningene, urvesenene, av John Dennis plassert mellom naturkatastrofer og farlige dyr, biologiske og mentale komponenter i en egen tekstuell topografi.

Ifølge Houellebecq og flere av hans biografer, deriblant S.T. Joshi, er det i kjølvannet av New York-krisen at Lovecraft inntar en avskyelig og vanvittig rasistisk holdning. Det er ikke et hovedpoeng i seg selv i en litterær sammenheng, men i den grad det tjener til å belyse frembringelsen av hans “great texts” som klare uttrykk for en vanvittig xenofobi, er det interessant. Enda mer interessant blir det når man ser i de siste tekstene en klar bevegelse mot nettopp det fremmede. Jeg mener å spore et ønske om å komme dit hen. Sympatien, i Deleuzeiansk forstand, for De Dype i *The Shadow over Innsmouth*, og De Gamle i *At the Mountains of Madness* bærer i seg en klar tvetydighet. Hans hat for New Yorks immigranter kan derfor ikke tolkes ensidig som hat i litterær kontekst, selv om de skammelige utfallene hans i diverse brev levner lite rom for tvil i en biografisk sammenheng. Hatet Lovecraft nærte for verden og det fremmede er lagt som en ariadnetråd gjennom Houellebecqs essay, og han hevder, med riktighet eller ikke, at dette er en av de viktigste grunnene til at verkene hans fremstår som ektefølt. Imidlertid så vi med Deleuze at hatet, i kraft av å være en investering av energi, også er en slags sympati. Allikevel er det vanskelig å lese de tekstene vi har sett på som utpreget rasistiske. En lesning som vil i den retningen, og forsøker å spore i tekstene en patologisk fremmedfrykt for deretter å gjøre et historisk-biografisk poeng ut av det, kan unektelig finne berøringspunkter. Imidlertid virker det som om frykten for massen, den proletariske mobben er en vel så logisk innfallsvinkel. Det forholder seg kanskje slik at alle tekster som nærmer seg det fremmede og fryktelige kan være bærere av noe som kan tolkes dit hen, som et uttrykk for en xenofobi.

Det er allikevel et stort aber med en orientering som legger for stor vekt på dette biografiske momentet og hever det frem som en privilegert inngang til forfatterskapet. På mer enn en måte fullfører *The Shadow over Innsmouth* en bevegelse fra frykt og avsky til identifikasjon og sympati, både for protagonisten, for forfatterskapet sett under ett, og for en eventuell leser. Monsteret har beveget seg fra å være på utsiden til å manifestere seg på en innside i subjektet selv. En abjekt erfaring? Muligens, men mer en bliven enn en regresjon. Heller enn å være et uttrykk for fremmedfrykt, kan fortellingen om Innsmouth leses som noe av en kjærlighetserklæring til det fremmede. Lovecrafts fremstilling av Innsmouth-boerne som ikke egentlig er degenererte, men snarere evolusjonært overlegne, er konsekvent dobbel. Like fullt

som man kan si at denne fortellingen viser frykt for det fremmede, viser den en ubestridelig glede over illeluktende, *marvel shadowed Innsmouth* og dens beboere. Skal man lese historien i forbindelse med et rasemessig standpunkt, er det med Deleuze man må gjøre det, og da med positivt fortegn: “[I]t is the measure of health when it invokes this oppressed bastard race that ceaselessly stirs beneath dominations, resisting everything that crushes and imprisons, a race that is outlined in relief in literature as process.”²⁷⁶ Innsmouth-boerne, som vi ved historiens begynnelse får vite har blitt satt i konsentrasjonsleire samtidig som hele kvartaler av byen har blitt jevnet med jorden, er kanskje de egentlige ofrene. Dermed er det et besnærende fenomen at det nesten er umulig å lese fortellingen slik, selv om det rent tekstuelt og tematisk finnes godt belegg for å gjøre nettopp det.

Vi har sett hvordan frykten som litterær erfaring, i form av det sublime, av det abjekte, og *das Unheimliche* alle finner gjenklang i Lovecrafts forfatterskap. Med Deleuze leste vi *The Shadow over Innsmouth* som brakte oss ut i en situasjon hvor Lovecrafts tekst viste seg nærmest å dramatisere sporingen av en fluktlinje. Mellom Deleuze og Lovecraft er det interessante forhold som jeg har søkt å finne frem til, men viktigst av alt har jeg prøvd å spore en form for bevegelse, ikke bare i tekstene selv, men også i forfatterskapet. Det er en frykt som ved enden slår over i sympati, i en forståelse av at et ønske om identifikasjon ikke lenger er frykt, men åpningen av en mulighet. Denne muligheten følger Lovecraft helt ut idet han velger å innta monsterets perspektiv. Det er av den grunn Lovecrafts forfatterskap fremstår som dypt originalt og autentisk, at han ender opp med å se verden gjennom monsterets øyne og la monsteret fremtre som en hendelse av primær betydning. I forlengelsen av dette vil jeg hevde at tekstene står i forhold til det man gjerne kaller modernismens kriseerfaring. Lovecrafts valg av blikk er en konsekvens av bortfallet av verdier, den metafysiske og språklige usikkerhet som kjennetegnet modernismen – en verden uten sentrum: vertigo. Dertil kommer også en erkjennelse av at språket ikke strekker til for å beskrive, men Lovecraft valgte ikke en minimalistisk løsning. Snarere gikk han den andre veien, til det andre ytterpunkt, ved å anvende og intensivere en tungrodd, nærmest gotisk stil som ga en effekt som blant andre surrealistene interesserte seg for.

Vi har sett på møtet mellom menneske og det som ligger utenfor grensene det har trukket opp for seg selv. Når Cthulhu stiger opp fra havet med sitt blekkspruthode på toppen av en

²⁷⁶ *Ibid.*, s. 4

parodisk menneskekropp, ser vi konturene av et desentrert univers uten faste holdepunkter. Det er innenfor en modernistisk horisont Lovecrafts tekster best lar seg lese. Som et svar på en personlig og kollektiv krise lanserer han en spesiell løsning: en åpning for en utvidelse av fantasien, bort fra de mekanismer som søker å innskrenke livet til håndterbare størrelser. Han søker ikke, som mange andre i sin generasjon, å innføre et nytt sett med verdier eller “uplift the reader to [...] smirking optimism.”²⁷⁷ Lovecraft var ateist og dypt pessimistisk på menneskehetens vegne, noe første passasje i både “The Call of Cthulhu” og “Arthur Jermyn” vitner om. Allikevel har hans fryktlitteratur en dypt menneskelig agenda: et brennende ønske om å befolke selv et meningsløst univers med utrolige skapninger som kan utfordre de grenser mennesket stadig setter for seg selv, og selv å bli et vesen tilpasset de mange nederlag og verdens mangel på mening.

²⁷⁷ Howard Phillips Lovecraft, “Supernatural Horror in Literature”, *op. cit.*, s. 423

Litteratur

Ashfield, Andrew, de Bolla, Peter (ed.): *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Battersby, Christine: *The Sublime, Terror, and Human Difference*, Routledge, New York, 2007.

Bloom, Harold (ed.): *Modern horror writers*, Chelsea House Publishers, New York, 1995.

Bogue, Ronald: *Deleuze on Literature*, Routledge, New York and London, 2003.

Botting, Fred: *Gothic*, Routledge, London, 1996.

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, [1757], Routledge and Kegan Paul, London, 1958

Burleson, Donald: *Lovecraft: Disturbing the Universe*, The University Press of Kentucky, U.S., 1990.

Cannon, Peter: *H.P. Lovecraft*, Twayne Publishers, Boston, 1989.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*, [1980], eng. overs. Brian Massumi, Continuum, London – New York, 2007.

Deleuze, Gilles: *Dialogues II*, [1977], eng. overs. Tomlinson og Habberjam, Continuum, London – New York, 2006.

Deleuze, Gilles: *Essays critical and clinical*, [1993], eng. overs. Smith and Greco, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997

Freud, Sigmund: “Das Unheimliche”, [1908], *Der Moses des Michelangelo*, [1993], Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2008.

Fyhr, Mattias: *Död men drömmande*, Ellerstöms förlag, Riga, 2006.

Harman, Graham: “On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl” i *Collapse IV*, ed. Robin Mackay, Urbanomic, Falmouth, UK, 2008.

Houellebecq, Michel: *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, [1991], eng. overs. Dorna Khazeni, Orion Publishing Group, London, 2008.

Jackson, Rosemary: *Fantasy, the literature of subversion*, Methuen & Co. Ltd., London – New York, 1981.

Joshi, S.T., Schultz, David (ed.): *Lord of a Visible World: an autobiography in letters*, Ohio University Press, U.S., 2000.

Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften*, [1790], no. overs. og utv. Espen Hammer, Pax Forlag, Oslo, 1995.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, [1980], eng. overs. Leon Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982.

Lovecraft, Howard Phillips: *The H.P. Lovecraft Omnibus 1: At the Mountains of Madness*, HarperCollinsPublishers, London, 1999.

Lovecraft, Howard Phillips: *The H.P. Lovecraft Omnibus 2: Dagon and Other Macabre Tales*, HarperCollinsPublishers, London, 2000.

Lovecraft, Howard Phillips: *The H.P. Lovecraft Omnibus 3: The Haunter of the Dark and Other Tales*, HarperCollinsPublishers, London, 2000.

Miéville, China: “M. R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?” i *Collapse IV*, ed. Robin Mackay, Urbanomic, Falmouth, UK, 2008.

Nietzsche, Friedrich: “Om sannhet og løgn i en utenom–moralisk forstand”, *Hermeneutisk lesebok*, Sissel Lægroid, Torgeir skorgen (red.), Spartacus forlag, Oslo, 2001

Ralickas, Vivian: *Abjection, Sublimity, and the Question of the Unpresentable in Poe, Baudelaire, and Lovecraft*, Centre for Comparative Literature, University of Toronto, 2006.

Ralickas, Vivian: "Art, Cosmic Horror, and the Fetishizing Gaze in the Fiction of H. P. Lovecraft" i *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 19, No. 3, 2008.

Ralickas, Vivian: "'Cosmic Horror' and the Question of the Sublime in Lovecraft" i *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 18, No. 3, 2007.

Russel and Winterbottom (ed.): *Classical Literary Criticism*, [1972], Oxford University Press, Oxford, 2008.

Schad, John (ed.): *Writing the Bodies of Christ: The Church from Carlyle to Derrida*, Ashgate Publishing Company, USA, 2001.

Sieg, George: "Infinite Regress", *Collapse IV*, ed. Robin Mackay, Urbanomic, Falmouth, UK, 2008.

Thacker, Eugene: "Nine Disputations on Theology and Horror" i *Collapse IV*, ed. Robin Mackay, Urbanomic, Falmouth, UK, 2008.

Nettreferanser

Lovecraft, Howard Phillips: "Notes on Writing Weird Fiction",
<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.asp>

Tennyson, Alfred: "The Kraken", <http://www.online-literature.com/tennyson/930/>

Forsidebilde

Nicholas Roerich – *The Last of Atlantis*, <http://www.reversespins.com/lastofatlantis.jpg>